

# تَنَازُلُ الْمَلَائِكَةِ

دراسات في الشعر والشاعرة



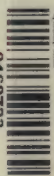
إعداد وتقديم وإشراف:

دكتور عبد الله أحمد المهدي

بمعلم:

نخبة من أساتذة الجامعات

0168723



Bibliotheca Alexandrina





كتاب تذكاري

# تَازِلُكَ الْمِسَالِكُ

دراسات في الشعر والشاعرة

بمعلم: نخبة من سائدة الجامعات

لمعداد وتقديم وإشتراك

دكتور عبدالستار أحمد المهنتا



- نازك الملائكة
- دراسات في الشعر والشاعره
- بقلم : نخبه من أساتذة الجامعات .
- إعداد وتقديم واشتراك : الدكتور عبد الله أحمد المهنا .
- الطبعة : الاولى ١٩٨٥
- الناشر : شركة الريعان للنشر والتوزيع — بالكويت
- صمم الغلاف : القسم الفني بالشركة



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

« وَبِهِ نَسْتَعِينُ »





الشاعرة نازك محمد الملايكة



# فهرس الكتاب

تقديم الكتاب :

عبدالله أحمد المهنا ٩

## الفصل الأول

### نازك مع الشعر والحياة

- ١٧ — نازك وقضايا الشعر المعاصر هاشم ياغي
- ٢ — الدعوة الى اجتماعية الشعر بين نازك ودعاة الالتزام
- ٤١ — نازك الملائكة وآثارها في بعض اللغات الغربية سعد دعبيس
- ١١١ — الإنسان في شعر نازك الملائكة صالح طعمة
- ١٤٣ — شاعران أمام الموت لوركا ونازك الملائكة محمد مصطفى هنارة
- ١٨٧ — المرأة وصورة المرأة عند نازك الملائكة الطاهر أحمد مكى
- ٢٣٣ — الوتر الحزين في شعر نازك الملائكة سلمى الخضراء الجيوسي
- ٢٩٧ — ظاهرة التفاضل في شعر نازك الملائكة احسان النص
- ٩ — من الموروث الأسطوري والديني في شعر نازك الملائكة سالم الحملاني
- ٣٣٩ — تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة محمد رجب النجلر
- ٤٢٣ — رمزية الليل قراءة في شعر نازك الملائكة عبدالله أحمد المهنا
- ٥١١ —

## الفصل الثاني

### نازك والأدوات الفنية

- ١٢ — لغة نازك الملائكة أحمد مطلوب ٥٩٧  
١٣ — بناء الجملة في شعر نازك الملائكة مصطفى عبدالعزيز  
٦٤٧ السنجرجي  
٦٧٧ عبد الرحمن ياغي  
— التجليد في العروض والقافية عند نازك الملائكة  
٧٢٩ عبده بلوي  
٧٥٥ محمد فتوح أحمد

## الفصل الثالث

### نازك ناقدة

- ١٧ — آراء نازك الملائكة في نقد الشعر ابراهيم عبدالرحمن محمد ٧٧٥  
١٨ — الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة داود سلوم ٨١٩  
١٩ — نازك الملائكة ناقدة مصطفى حسين ٨٤٧  
٢٠ — ملحق بأعمال نازك الملائكة ٨٩٥

# تقديم

عبد الله أحمد المهنا

لا يختلف اثنان في أن نازك الملائكة علامة بارزة في الشعر المعاصر ، علامة لا تخطئها العين ، ولا تتجاوزها الأقلام ، فهي لم تطل على زمانها لتقول شعرا كما يقول كثير من الشعراء — أو الشاعرات — ولكنها أطلت لتقول شيئا جديدا وعميقا في الوقت ذاته ، فشعرها لم يتسلق على أشجار الشعر القديم كالبلاب ، وإنما كان شجرة أصيلة ، أصلها ثابت وفرعها في السماء ، فعلى مدى أكثر من ثلاث قرن وفروعها تمتد في كل اتجاه وثمارها الياقة لم تتوقف عن العطء إلى اليوم . حقا إنها تقف في نهاية صف طويل من الأشجار الكبيرة يبدأ بقمم العصر الجاهلي ، ولكنها من مكانها المعاصر ، تتوقف الأقلام عندها كثيرا ، كما أن « مسيرة الشعر العربي » تتكامل بها أروع التكامل وأدقة .

ولعل أول ما يقابلنا منها أنها تعاملت أكثر ما تعاملت مع قضايا الثور والتطور في الشعر المعاصر ، فهي لم تعرف السطوع الباهر ، والوقوف المعتم بعد السطوع ، وإنما عرفت بدأب وإصرار أن تلفت إليها الأنظار والأفكار ، فقد عرفت أن تكون حركة نحو دائب ، وحركة تطور لا تقف عند حد ، وعلى ذلك يمكن لنا أن نقول إن كل مرحلة من مراحل شعرها كانت سندا لمرحلة قادمة ، تختلف في سماتها عن سابقتها . وقد جسدت هي نفسها تطورها النفسي والفكري من خلال حديثها عن النوات المتجددة في نفسها ، على نحوها ما نعرف من ذلك الحوار التحليلي الذي صدرت به ديوانها « قرارة الموجة علم ١٩٥٧ » ، وتأكيدها على هذا المفهوم نفسه في قصيدتها « الشخص الثاني » ، ومقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » . وقد ظل هذا التطور يصاحبها حتى وصلت الى مرحلة ما يمكن تسميته « بالصفاء العلوي » في عالمي الشعر والفكر ، فهي تصهر الآن عروبتها مع إسلامها ، ثم تخرج لنا من عملية الصهر هذه شيئا فريدا يمكن تسميته لشدة لمعانه وصفائه « جوهر الشعر » .

والحق أنها لم تقفز على هذه المرحلة قفزا ، أو وصلت إليها صدفة ، وإنما وصلت إليها بعد أن غاصت في بحور الشك ، وبعد أن عرفت المعاناة والحيرة والتمزق ، والتجريب المستمر الذي لم يتوقف أبدا ، ومن ثم كان الوصول إلى مرفأ جليد رأينا شعرها فيه اشبه ما يكون بالنور ، وأقرب ما يكون إلى الخلود وقد كان من الطبيعي أن يظهر هنا في الشكل والمضمون فأدواتها الفنية الآن قد شفت وصهرت صهرا شديدا مع القضايا التي تعالجها ، فكأنما شكل ولا مضمون ، وكأنما مضمون ولا شكل ، ذلك لأنها تحولت هي نفسها إلى ظاهرة شعرية .

.. ثم إن نازك الملائكة لم تكن ذات بعد واحد ، ذلك لأنها لم تقف عند فكرة واحدة لا تحسن غير التوران حولها ، ولم تتشبث بترائها بحيث يصبح من الصعب عليها أن تتعد عنه ، فحياتها وثقافتها ودأبها يحدّثنا أنها عرفت العديد من قضايا الفكر في الحضارة ، وإن كنا نلاحظ أن معرفتها الرئيسية تضرب بعمق في علم الشعر وكل ما يتصل بقضاياها ، وكما شربت حتى امتلأت من بحر الثقافة العربية ، فإنها غاصت في الوقت نفسه في بحر الثقافة الإنجليزية ، وهكذا وصلت — بتعبير ترائي — القوادم بالخوافي ، وأصبحت قادرة بقوة الدفع العربية والعالمية على التجول في كل « العقود » التي مرّت بها ، فمنذ أن كتبت الشعر وهي تلمع في عالمه ، ولم يحدث أن اختفت ، أو توارت ، أو كفرت بالشعر ، فحياتها كانت مراوحة مغلصة بين كتابة القصيدة والإعداد للقصيدة ، ومن هنا كان هذا الانتاج الغزير المبارك ، ونحن نعرف أن بعض التقاد العرب قد التفتوا بصفة خاصة إلى عنصر الغزارة ، وحكّموه في عمليات التقييم ..

ومع أنه قيل عنها في بعض الفترات — ظلما — إنها اختفت ، وتراجعت ، وجمدت ، ألا أن الإنصاف الموضوعي — من خلال تاريخ أعمالها عملا بعد عمل — يؤكد أنه ليس في المسيرة العربية سيلة أخلصت للشعر وقضاياها كما أخلصت نازك الملائكة ، وأنه لا يمكن التأريخ للشعر المعاصر إلا انطلاقا منها ومن آخرين ، فمن هذه الكوكبة كان البدء الحقيقي للشعر المعاصر الذي يضرب بجلوره في حياتنا الآن .. إننا لن نناقش هنا ما يمكن تسميته « بعمليات



التحليق» لما سمعته بالشعر الحر ، والتي بدأت قبلها بلا شك ، ذلك لأن ما تؤكد عليه أنها بدأت — أو شاركت فيما يسمى « بالأ نموذج الأمثل » لهذا الشكل الجديد ، كما أنها تنفرد في أنها قننت له أعرق تقنين ، وقد ساعدها على ذلك اشتغالها في الجامعة فترة كبيرة من عمرها المبكر .

.. وهذا يسوقنا إلى أنه إلى جانب شعر نازك فإن لها دراسات باللغة الأهمية ، بحيث يعتبر كل واحد منها معلما من المعالم المهمة في الدراسات الحديثة ، وقد نتفق معها أو نختلف في بعض ما كتبت ، ولكن الأهم من هذا كله أن كل انعطافة انعطفتها كانت في خدمة الشعر وقضاياها ، فكتبها ودراساتها تفريعت على نعمة أصيلة عندها وهي الشعر .

وليس من المبالغة في شيء إذا قلنا بأن حياتها قد تحولت إلى شعر خالص ، فهي منضبطة في حياتها كالوزن الشعري ، ثم إن فيها الحزن والعمق اللذين يعتبران جناحين للشعر ، بالإضافة إلى أنها من الشعراء اللذين يتعاملون مع « النبوءة » وأية قراءة عابرة لشعرها — تاريخيا — توضح أنها كانت تحس بالآتي ، وتتعامل مع القلام ، فكأنها « زرقاء اليمامة » العصرية ! ونحن لا ننسى أن تؤكد على عنصر السطوع والتجلد عندها — وهما من خصائص الشعر — كما تحدثنا مؤلفاتها ، وأنا أعرف الآن أنها تعكف على قراءات جديدة ، وفي الوقت نفسه تكتب مسرحا وشعرا ، وتفجر قضايا جديدة — كعاداتها —

بقي أن أجيب عن السؤال الذي يقول : لماذا هذا الكتاب عن نازك الملائكة ؟ فمن المعروف أن « كتب الوفاء » في حياتنا نادرة ، صحيح أن هناك كتب وفاء لطف حسين والعقاد وإحسان عباس ويحيى حقي ، وإبراهيم مذكور ، ولكنها في مجموعها قليلة ، وأخشى أن أقول « شحيحة » ذلك لأنه ما أكثر الذين يستحقون التكرم في حياتنا العربية ولكننا لا نتعامل بسخاء مع هذه الظاهرة ، وعلى كل فانطلاقا من « ظاهرة الوفاء » لشاعرة حفرت اسمها بعمق في الحياة الأدبية ، ولأستاذة جامعية علمت الكثيرين والكثيرات في عدد من الجامعات العربية ، والعطاء خصب متلاحق كان حظ جامعة الكويت منه الكثير .. نبتت فكرة هذا الكتاب بمناسبة طلبها التفرغ من الجامعة للكتابة ،

ولقد جاء في ذهني — أول ما جاء — أن يكون الكتاب عددا من الدراسات الحرة في أي مجال من مجالات الأدب العربي كما فعل بعض زملاء ، ولكن سرعان ما برقت في ذهني فكرة أن الدراسات في الكتاب يجب أن تدور حول نلوك الملائكة شاعرة وباحثة ، ذلك لأنها متعددة الجوانب ، ولأن الباحثين سيجلون عندها عوالم جادة ورصينة ، وبالفعل تغلبت هذه الفكرة على وكان أن كتبت لزملائي في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت ، ولزملاء من جامعات أخرى .. وكانت هذه الاستجابة ، وكان هذا الكتاب .

وفي الوقت نفسه لم نرد أن يكون هذا الكتاب مهرجانا للتكريم العاطفي ، وإنما قصدنا أن نقيم لها مهرجانا علميا يليق بمكانتها الشعرية ، وأستاذيتها في الجامعة ، ولهذا كانت هذه الحرية الشاملة لمناقشة الشاعرة ، والدخول معها في حوار ، وجلل . بل ومخالفة ، وكانت النتيجة هذا « الحصاد » الوفير من الموضوعية ، ومن التقدير للذين يعملون فيحسنون العمل ، والذين يهبون أنفسهم وعمرهم من أجل إخصاب الكلمة العربية ، وإزهار الفكر العربي .

إن هذا الحشد الذي يقف وراء هذا العدد الوفير من أساتذة الجامعات يؤكد ما للشاعرة من مكانة ، وما للباحثة من تقدير ، كما يؤكد أننا نتعامل مع ما سميناه « ظاهرة الوفاء » .

وأخيرا ..

فإذا كان لا بد من كلمة خاتمة فهي الشكر — كل الشكر — للزملاء الذين أسهموا معنا في إقامة هذا المهرجان العلمي ، وهي الدعاء للشاعرة بمزيد من العطاء ، بل وهي الشكر لنلوك الملائكة لأنها أتاحت لعدد من أساتذة الجامعة أن يلتقوا ، ويتجولوا في كتاب يحمل اسمها .

ولا يفوتني أن أذكر أن وراء ترتيب المواد اجتهد شخصي في خلق

« انطباع متتابع » عن الشاعرة في ذهن القارئ ، آملاً أن يكون هذا الكتاب مقدمة لعمليات تكريم تقام للشاعرة في عالمنا العربي ، وفاء لما قدمت ، وتقديراً لما أبدعت .

والله من وراء القصد ،،،

الكهت ٢٨ مارس ١٩٨٣



## الفصل الأول

---

نازك مع الشعر والحياة:



# نازك الملائكة « وقضايا الشعر المعاصر »

هاشم ياغي

كلية الآداب — الجامعة الأردنية





نازك الملائكة علم من أعلام الشعر والكتابة في عصرنا الحديث تصلبت لقضايا أدبية متعددة في كتب لها معروفة وأنتجت دواوين شعرية لها مكانتها في شعرنا الحديث . ونازك الملائكة محاضرة متمكنة أتيح لي أن أزالها في جامعة الكويت سنتين كاملتين ، وقد سرني أن تسنح لي هذه الفرصة .

ولعل ما لمسته في بعض أحاديثي المشافهة معها حول موسيقى الشعر العربي هو الذي ساعد على تنويع كتابها « قضايا الشعر المعاصر » هنا فالحديث مع نازك حول موسيقى الشعر وقراءة كتابها هذا يؤكد أن أذن نازك الداخلية أذن مرهفة دقيقة التأثير دقيقة التلقي تبصر مواقع الإيقاع والموجلت الصوتية بشكل عميق .

ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن كتاب « قضايا الشعر المعاصر » كتب في موسيقى الشعر ، غربل الأوزان المعروفة في تراثنا وربط ربطا يقظا بين ما عرف في عصورنا الأدبية العربية من أشكال الموسيقى الشعرية وبين ما هو برز من أشكال الموسيقى الشعرية العربية في مرحلتنا التاريخية الحاضرة .

لقد استقصت نازك الملائكة جوانب من أوزان الشعر العربي التي اكتشفها الخليل بن أحمد بقلوبه الفذة ، وكذلك استقصت جوانب من موسيقى الشعر العربي الحديث وحولت أن تضع قواعد عروضية للشعر الحديث الذي أطلقت عليه « الشعر الحر » فحددت ثمانية محاور شعرية يجري في نطاقها نظم الشعراء المعاصرين قصائد حرة ، ووقفت وقفة متأنية فاحصة عند أسطر الشعر الحر وعند تفعيلاته مما يدل على أنها معنية بعناية كبيرة بموسيقى الشعر الحر .

أما وقفها عند « البند » وعلاقته بموسيقى الشعر القديم وبموسيقى الشعر

الحديث فدلّيل آخر على ترسها الناضج بالموسيقى الشعرية عامة .  
ولقد كتبت نازك مقدمة للطبعة الخامسة من كتابها هذا وألحت على ترسيخ  
عدد من القضايا التي وردت في الطبعة الأولى من الكتاب وإن خفت من  
تشدها في القليل من قواعدها ، فهي تقول ( ص ٢٣ من الطبعة السادسة ) .

« إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعلة صحيحة اذن ،  
ولكن من الممكن أن ندخل عليه تلطيفا يسمح بجمع تشكيلات معينة دون  
غيرها . والواقع أنني في عام ١٩٥٧ م قد جعلت القانون صارما شاملا دون  
أن استثني منه حالة . وها أنا ذي أدعو الآن وألطفه وأرقق فيه ليونة لا بد منها  
يلبسها عليّ طول ممارستي للشعر الحر نظما وقراءة » .

وحينا لو أن نازك تركت التشدد عامة في رسم قواعد ما أطلقت عليه  
الشعر الحر لتتيح لهذا الشعر أن يتخذ أشكالا متعددة قبل أن يهب أصحاب  
القواعد والقوانين الى تقييده تقييدا صارما وخاصة بعد أن أقنعت نازك نفسها  
أن رسم هذه القواعد لحركة الشعر الحر على يديها إنما هو رسم صارم لا هوادة  
فيه ، وبعد أن مضى على نشوء هذه الحركة في رأيا خمس عشرة سنة تقريبا .  
وهل من العدل أن نحدد تحديدا قاطعا أو كالمقاطع سمات وليد عمره خمس  
عشرة سنة يلبس ملابس حركة كبيرة من حركات النشاط الإنساني .

لقد كتب الصديق الزميل الدكتور عبد الهادي محبوبة ( وهو زوج الشاعرة  
نازك الملائكة ) مقدمة مضيئة مبصرة للطبعة الأولى من كتاب « قضايا الشعر  
المعاصر » وأشر فيما أشر الى من سبق محاولة نازك في نظم شعر حر ، ومن  
سبق بدر شاكر السياب كذلك . وكانت إشارته للمناخ العام الذي سبق  
جهود نازك الملائكة في موسيقى الشعر إشارة ساطعة الدلالة ، وخاصة ما بينه  
من جهود جماعة من شعراء المهجر ، ومن جهود جماعة الديوان بزعامة  
العقاد ، ثم من جهود جماعة أبولو . ولعل ما جاء على أيدي محمد فريد أبي  
حديد وخليل شيبوب ومحمد مصطفى بلوي وعلي أحمد باكثير وغيرهم من  
شعر في هذا الشأن ، أن يكون أقوى حافز على إعادة النظر في هذا الذي

ذهبت اليه نازك الملائكة وغيرها ممن يظنون أن انبثاق الشعر الحر جاءت في سنة ١٩٤٧ أو انطلقت منذ سنة ١٩٥٢ م كما يذهب الدكتور محمد التويهي . أما ما نقلته نازك نفسها عن كتاب الدكتور أحمد مطلوب « النقد الأدبي الحديث في العراق » من قصيدة عنوانها ( بعد موتي ) نشرتها جريدة العراق ببغداد ١٩٢١ م تحت ما أسمته ( النظم الطليق ) ، فأمر يدعو نازك الى الإقلاع عن هذه الأوليات والفضل فيها . فنزك الملائكة تصر في مقدمتها للطبعة الخامسة من هذا الكتاب على أن تجعل فضل السبق لها وحدها في نظم الشعر الحر ، وتصر على أن تجعل هذه الظاهرة تنبثق كما ذكرنا في سنة ١٩٤٧ م .

لهذا أحب أن أقف وقفة متأنية عند هذه الدعوى — دعوى السبق باكتشاف الشكل الحديث لهذا الشعر الحر ، فهذه الدعوى قضية من أبرز القضايا في كتاب نازك الملائكة هنا .

وأحب كذلك أن أضيف الى ما ورد في مقدمة الدكتور عبد الهادي محبوبة أمرا قد ينفع في هذا الصدد لأن هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث لم تنبثق انبثاقا وإنما أثمرت عوامل التغيير في تركيب المجتمعات العربية الحديثة فانبرى عدد من الذين تصدوا لمشكلات التجديد واسهموا بما اسهموا سواء بشكل مباشر وغير مباشر وساعدوا على انتاج ما ينسجم مع تلك العوامل — عوامل التغيير .

فنحن نعلم مثلا أن سليمان البستاني قد بدأ في تعريب الإلياذة هوميروس ١٨٨٧ وانتهى من التعريب سنة ١٨٩٥ ثم أصدر الإلياذة بشروحها وحواشها ومقدماتها ومعجم في آخرها في مطبعة الهلال بمصر سنة ١٩٠٤ . واصطلح البستاني عند تعريب الإلياذة بمشكلات تتصل بشكل الشعر العربي ومضمونه وحلول حل بعض هذه المشكلات . قال البستاني في ذلك :

« لا بد للشارع في تعريب منظومة كالإلياذة أو نظم ملحمة على مثلها من أن يقف طويلا ، ويتردد برهة قبل أن يعين أوزان منظومته وقواها . وليس لنا

في أوضاع السلف أصول يرجع إليها في مثل هذه الحال . وهيهات أن يتسنى وضع مثل هذه الأصول فيتقيد كل بحر من بحور الشعر بيلب من أبوابه ، أو تعين كل قافية من القوافي لمعنى من المعاني . فقد نظم العرب كل معنى على كل بحر وكل قافية ، وأجلدوا .

والقرينة الجيدة نقادة خبيرة إذا طرقت بابا انفتح لها ملء رغبته فتقع على البحر والقافية ، وهي لا تعلم من أين تأتي لها أن تقع عليهما ، وإنما هو الشعور يدفعها الى حيث يجب أن تندفع » .

ثم يتحدث بعد الخوض في مشكلات الشعر الشكلية والمضمونية ويقول : « فحسبنا إذن فتحا لهذا الباب أن ننبه اليه ، فنذكر موجزين خلاصة ما اتضح لنا بالتطبيق والمقابلة » .

« فالطويل بحر ضخم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابه ، والاستعارات وسرد الحوادث وتلوين الأخبار ووصف الأحوال . ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور لأن قصائدهم كانت أقرب الى الشعر القصصي من كلام المولدين » .  
ثم يقول البستاني :

« والبسيط يقرب من الطويل ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تسليوي أجزاء البحرين ، وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة وعذوبة ولهذا قل في شعر أبناء الجاهلية وكثر في شعر المولدين » .

وبهذا المستوى يتكلم البستاني على بحور الشعر العشرة التي نظم عليها الإلياذة عربا ويقول بعد ذلك .

« تلك هي الأبحر العشرة التي نظمت عليها الإلياذة ، فقد ترى النشيد كله بحرا واحدا وقصيدة واحدة ، وقد تتعدد الأبحر والقصائد على مقتضى ما تراه لي في سياق الكلام » وبمستوى كلامه على بحور الشعر ومدى إفادته من هذا الكلام في التطبيق على تعريب الإلياذة تكلم على القوافي العربية .

ولم يقتصر الوقوف على مشكلات الشعر العربي الحديث في هذه الفترة على سليمان البستاني ، وإنما نجد من بين الذين تصدوا لبعض هذه المشكلات الأب خليل إده ، فيقول من كلام له عقب به على صنيع البستاني :

ولما كان قصده — أي البستاني — تعريف الشرقيين بالإلياذة وتمثلها تمثلا صحيحا يطبع في نفوسهم الخيال الذي يطبعه الأصل اليوناني إن أمكن ، أراد أن يستعين بالنظم . وعلى كل حال فقد أحرز في الإقدام على هذا المشروع شرفا يقدره حق قدرة من زاول فن الترجمة فضلا عن أنه يبين للأدباء بيانا حسيا ما تطبق أوزاننا العربية حمله من أساليب الفنون الأدبية .

وبعد أن يتكلم خليل إده عن سعة البحر السداسي الذي نظم فيه هوميروس وما فيه من لين قال يقارن بينه وبين أوزاننا العربية . « فليس عندنا في الأوزان العربية ما يقابله ، إذ كل الأبحر مقفلة ، فمستحيل على الشاعر العربي أن ينظم ألوفا من الأبيات على قافية واحدة ، ولو تهيأ له ذلك لنفرت منه الأذن لتوالي نغمة واحدة ، فلا بد من تغيير القوافي ، ولكن القوافي لا يجوز تغييرها إلا اذا تعدلت ضروب النظم من قصيدة ورجز وتخميس الخ .... »  
وهنا يبرز خليل إده فكرة من أبرز الافكار التي قبلت في تطور الشعر العربي الحديث ، قال :

« وإذا سمح لنا القارئ ذكرنا له بعضا من العوامل التي تؤثر في الوزن والإيقاع ، فتحيله عن وجهته الى وجهة أخرى ، وأولها الزحافات ، فإن في طريقة استعمالها حكمة لا يقدر عليها إلا المطبوع من الشعراء .  
قال ابن رشيق في كتاب ( العملة ) : ومن الزحاف ما هو أخف من التلم وأحسن ... مثال مفاعلين في عروض الطويل التلم يصير مفاعلين في جميع أبياته . ومنه ما يستحسن قليله دون كثيره ، ومنه ما يتحمل على كره ، ومنه قبيح مردود . وقال الأصمعي : ( الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقلم عليها الا الفقيه ) فترى من أقوال ابن رشيق والأصمعي بأي تحرز ينبغي على الناظم أن يستخدم الزحافات . واليك مثلا يبين لك شدة اختلاف الرنة الإيقاعية باختلاف الزحافات المستعملة » .

وهنا يتناول خليل إده الرنة الإيقاعية ثم تقاطيع الكلم المنظومة ثم النبر تتلوا موقفاً ، ويعقب بعد ذلك على كلام البستاني في القوافي والمعلاني فيقول : « فيرى القارئ كيف توسع المغرب في الأوزان العربية ولم يشه عن نهج هذه المسالك كونها غير مألوفة ، وهو اعتبار يمنع كثيرين عن الإقدام ظناً منهم أن العرب طرّقوا كل الأبواب ، ولم يدعوا منهاجاً إلا سلكوه ، وهو وهم عظيم ، أقل أضراره تثبيط المهتم والمحامد نيران القرائح الوقادة » . وهكذا نرى أن مشكلات الشعر وموسيقاه لم تحيى طفرة واحدة ، وإنما هو مناخ علم أظل العرب في عصرهم الحديث فتفاعل به من تفاعل وأسهم فيه من أسهم حتى جاءت التفعيلية لتكون حجر الزاوية في نظم أشطر الشعر .

ولعل ما يثير الغرابة أن يجد المرء نثر الملائكة نفسها تقول في مقدمة الطبعة السادسة لكتابتها « قضايا الشعر المعاصر » : علم ١٩٦٢ صدر كتابي هذا ، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي . ولم أكن يوم قررت هذا الحكم أدري أن هناك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل ١٩٤٧ سنة نظمي لقصيدة ( الكوليرا ) . ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معلودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ ١٩٣٢ ، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين المعلقين لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها . وإذا أسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها اسم علي أحمد باكثير ، ومحمد فريد أبي حديد ، ومحمود حسن اسماعيل ، وعرار شاعر الأردن ، ولويس عوض وسواهم ، ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي ، وقصيدة بدر شاكر السياب للشاعر بديع حقي وهذا مقطع منها :

أنى نسمة

حلوة الخفق عليه

تمسح الأوراق في لين ورحمه

تهرق الرعشة في طيلت نغمه

وأنا في الغاب أبكي

أَمَلَا ضَاعَ وَحَلَمَا وَمَوَاعِيدَ ظَلِيلَهُ  
وَالْمَنَى قَدْ هَرَبَتْ مِنْ صَفْرَةِ الْفَصْنِ النَحِيلَهُ  
فَاغْمَى النُّورَ وَهَامَ الظِّلَ يَمْكِي  
بَعْضَ وَسْوَاسِي وَأَوْهَامِي النَحِيلَهُ

ثم إن الباحث الدكتور أحمد مطلوب قد أورد في كتابه « النقد الأدبي الحديث في العراق » قصيدة من الشعر الحر عنوانها « بعد موتي » نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة ١٩٢١ تحت عنوان « النظم الطليق » وفي تلك السنة ( المبكرة من تلويح الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على اعلان اسمه وانما وقع ب. ن ) وهذا نص اقتبسه الباحث من تلك القصيدة :

اتركوه لجناحيه خفيف مطرب  
لغرامي  
وهو دائي ودوائي  
وهو اكسير شقائي  
وله قلب يجاني الصب غنجا لالكي  
يملاً الإحساس آلاما وكي  
فاتركوه ، إن عيشي لشباني معطب  
وحيلتي  
بعد موتي ٠١ هـ

قلت قبل اقتباسي هذا النص الطويل الذي تعمدت إطالته ، لعل ما يثير الغرابة أن تطَّلِع نازك الملائكة نفسها على هذه الملاحظات والقصائد الحرة والتنبيهات ممن أوردتها ثم تواصل إصرارها على أنها هي وحدها صاحبة الفضل الأول والأخير في اكتشاف شكل الشعر الحر سنة ١٩٤٧ م وآية هذا ما نَجِدُه من إصرار في أماكن متعددة في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » بشكل صريح وبشكل إملي أيضا ، ولعل اقتباس النص التالي الطويل من مقدمتها للطبعة السادسة ( ص ١٥ — ١٦ ) أن يبين ذلك ، قالت نازك معقبة على ما ظهر قبلها من قصائد في الشعر الحر :

« والظاهر أن هنا أقدم نص من الشعر الحر — وتقصد به النص السابق للشاعر ب.ن ) وعنوانه :

« بعد موتي » — « والسؤال المهم الآن : هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت في العراق سنة ١٩٢١ م أو أنها بدأت في مصر ١٩٣٢ م ؟ والواقع أننا لا نستطيع ، فالذي يبدو لي أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما أو قصائد هي بداية هذه الحركة ، وسأدرجها فيما يلي :

١ . أن يكون ناظم القصيدة واعيا الى أنه قد استحدث للقصيدة أسلوبا وزنيا جديدا سيكون مثيرا أشد الإثارة حين يظهر للجمهور .

٢ . أن يقدم الشاعر قصيدته تلك ( أو قصائده ) مصحوبة بدعوة الى الشعراء يدعوهم فيها الى استعمال هنا اللون في جرأة وثقة ، شلحا الأساس العروضي لما يدعو إليه .

٣ . أن تستثير دعوته صدى بعيدا لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً سواء أكان ضجيج اعجاب أم استكثار ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة .

٤ . أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فوراً باستعمال اللون الجديد وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله » .

وتمضي نازك الملائكة فتعقب على هذه الشروط الأربعة التي استخرجتها وأمنت تفكيراً في تفصيلها كي تجعل فضل السبق في اكتشاف شكل الشعر الحر لها وحدها فتقول :

« ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لوجدناها لا تحقق أيّاً من هذه الشروط ، فإنها مرت ورودا صامتة على سطح تيار ، وجرافها الصمت فلم يعلق عليها أحد ، ولم يتقبلها شاعر واحد ، فضلاً عن أنها لم تكن مصحوبة بدعوة رسمية تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتنادي الشعراء الى استعماله . يضاف الى ذلك أن ناظمي أنفسهم لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا على أي وجه من الوجوه ، ولذلك لم يستمروا في استعماله وإنما تركوه وشيكاً بعد قصيدة واحدة أو اثنتين ، وعادوا الى أسلوب الشطرين



كأن لم يكن شيء .

وعلى هذا فإن القصائد الحرة التي نظمت قبل سنة ١٩٤٧ قد كانت كلها — ارهاصات — تتبأ بظهور حركة الشعر الحر . ولأولئك الشعراء دورهم الذي نعترف به أجمل الاعتراف ، فإنهم كانوا مرهفين فأهتدوا الى أسلوب الشعر الحر عرضا ، وإن كانوا لم يشخصوا أهمية ما طلعوا به ، ولا هم صملوا واستمروا ينظمونه . ولعل العصر نفسه لم يكن مهيبا لتقبل الشكل الجديد إذ ذاك ، ولذلك جرف الزمن ما صنعوا ، وانطفأت الشعلة فلم تلتهب حتى صلر « شظايا ورماد » عام ١٩٤٩ ، وفيه دعوتي الواضحة الى الشعر الحر .

وهكذا نرى إصرار نازك الملائكة على أنها هي وحدها صاحبة الفضل في السبق الى اكتشاف الصورة الموسيقية أو العروضية للشعر الحر . وما أريد أن أقف طويلا عند هذه الشروط الأربعة التي جهلت نازك في استخلاصها كي تظل على موقفها من قضية « أولية » هذا الشعر ، فهي شروط تحمل الرد عليها في طياتها ، ومن قال لها ممن سبقها من الشعراء إنهم لم يكونوا واعين الى استحداث ما استحدثوا ، ومن قال أيضا إن هذه الدعوة التي تكاد نازك تشبها بدعوة النبوة ينبغي أن تكون مصحوبة بضجة ونبلاء رسمي يدعو الشعراء الى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة .

أما قول نازك في مقدمة الطبعة السادسة لكتابتها ( ص ١٧ ) « أحب أن أثبت في ختام هذا الحديث اعتقادي بأنني لولم أبدأ حركة الشعر الحر ، لبدأها بلر شاكر السياب يرحمه الله ، ولو لم نبأها أنا وبلر لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره » .

فإنها قوله يقصد بها حذف الفضل عن السياب وعن أي شاعر عربي آخر . ولو أردت تعليقا عابرا على هذا الصنيع لقلت للزميلة نازك :  
أوردها سعد وسعد مشتمل  
ما هكنا تورد يا سعد الإبل

وقبل أن أختتم الكلام على قضية « أولية » الشعر الحر لأنتلول غيرها من لقضايا البارزة في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » أود أن أشير الى أمرين هما صفوة الحديث في هذا الشأن :

الأمر الأول :

أن التطور في الشعر العربي الحديث لم يكن كما يظن بعض النقاد أو الكتاب من صنيع فرد أو اثنين أو ثلاثة ، بل هو وليد تيلر علم اقتضته عوامل التغير والتطور في مسيرة المجتمعات العربية في العصر الحديث ولهذا ينبغي أن نعيد النظر في إصرار نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وجبرا ابراهيم جبرا وبعض من شايعهم على أن بداية اتجاه الشعر العربي الحديث الجديد كانت ١٩٤٦ أو ما بين ١٩٤٧ ، وسنة ١٩٤٩ ، وأن نعيد النظر كذلك في هذا الذي ذهب اليه الدكتور محمد النويبي من أن انطلاقة الشعر العربي الجديد كانت مع انطلاقة مصر بثورتها ١٩٥٢ م .

إن هذه الأوليات أو الإصرار على من سبق غيره من الشعراء في خلق هذا الشعر العربي الجديد مدعاة الى المآخذ ومدعاة بصورة خاصة الى حجب مواكب من عوامل التغير والتطور الاجتماعية ، وتسليط الأضواء فقط على العامل الفردي .

وليس الشعر العربي في العصر الحديث بمعزل عن بقية ألوان النشاط الأدبي ، فالقصة القصيرة التي اتجهت بعد محولات وحوار بين التراث القصصي العربي وبين الطراز الأوروبي وغيره من طرز المعمل القصصي اتجهت ( القصة القصيرة ) آخر الأمر في بناء معملها الى النمط الأوروبي في الدرجة الأولى وكذلك الرواية والمسرحية في الأدب العربي الحديث .

ولم يكن هذا الاتجاه العلم في ألوان الأدب العربي الحديث بمعزل كذلك عن سائر ألوان النشاط في المجتمعات العربية الحديثة ، فقد اتجهت ألوان النشاط السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي عامة نحو الأنماط والنماذج الأوروبية في الدرجة الأولى بحيث صرنا نرى أشكالا سياسية كالأحزاب السياسية

والوزارات والدوائر ، وأشكالا اقتصادية كالبنوك والأسهم والسندات والبورصات والمعاملات التجارية والصناعية وغيرها من عناصر الحياة الاقتصادية في أزياء أوروبية وأمريكية ، وحتى صرنا نرى عناصر الثقافة كالصحف بأنواعها والمطبعة وشكل المدارس ودور النشر والأندية الثقافية والاجتماعية والتركيب الطبقي في المجتمعات العربية الحديثة تتجه الى أنماط أوروبية وأمريكية حتى الأزياء وبناء البيوت الحديثة وترتيب أثائها وأنواع ما فيها من امتعة والمواصلات ودور السينما والمسرح وكثير من الأنماط الموسيقية اتجهت الوجهات نفسها ، لهذا كان من الطبيعي أن تصبح صلة الشعراء وغير الشعراء من منتجي الألوان الأدبية بعيدة شيئا فشيئا عن الأنماط التراثية العربية ، وأن تصبح موسيقى الأوزان العربية الخليجية التراثية أقل حضورا في آذان الشعراء العرب المعاصرين منها في آذان أسلافهم من الشعراء القدامى . ومن هنا لا نجد غرابة في أن يتجه تعبير الشاعر العربي الحديث الى أن تكون وحدة الشطر الشعري لديه هي التفعيلة ، وأن تكون هذه التفعيلة في حقيقتها هي ابنة مجموعة التفعيلات في أشطر القصيدة القديمة وأن يكون ذلك كله في مسيرة تدريجية يسهم في بلورتها عدد كبير ممن يعيرون عن المناخ العام في الحياة العربية المعاصرة .

### والأمر الثاني :

الذي أود أن أشير اليه هو أن هذه الأذن العربية الحديثة بحكم ابتعادها تدريجيا عن كثافة الأمواج الموسيقية وحزمها الضوئية الوفيرة مما عرفه الأجداد القدامى من الشعراء العظام حلوت عند بعض الأدباء والكتّاب أن تتكئ على الصور الشعرية ، وعلى بعض من نسج الموسيقى وإيقاعها لتوجد صورة أسمتها القصيدة النثرية ، وخيل اليها أنها هي التي ابتكرت هذا النمط من التعبير مع أنه له أيضا ما سبقه من محاولات لعل من ابرزها محاولة أمين الريحاني في سنة ١٩٠٥ ثم في سنة ١٩١٠ .

ولعل الذي لا تخطئه العين في كل هذا الذي قيل حول الشعر العربي الحديث أن العناية الفائقة للقاتلين قد انصببت على الشكل أكثر من انصبابها على

المضمون . وكأن محاولات الانفلات من ربة الأوزان التقليدية وما فيها ( وهي محاولة قديمة في تلويح الشعر العربي ) ومن شكل القصيدة العام التقليدي هي المقصودة بالتجديد ، وكأن الانتصار في هذا الميدان وما صاحبه من تهويل ومبالغت خاصة بالفترة القريبة التي لا تعلق السنوات العشرين الماضية أو ما يقربها هو الأساس أو الجوهر في شخصية الشعر العربي الحديث . إن هذه المحاولات تكاد تنسى تلويح الشعر العربي منذ القدم وتكاد تنسى أن هذا الشعر عرف من دعا حتى إلى الاكتفاء في البيت من الرجز بنفيلة واحدة فقط . لكن لا بأس إن نجاح المحدثين مع ذلك كسب كبير .

أما بعد هذه الوقفة عند قضية أولية الشعر الحديث فإن الكلام الذي قالته نازك الملائكة عن « المزاي المضللة في الشعر الحر — ص ٤٠ — ٤٩ » كلام جدير بالتهيب إليه وخاصة إلى ما ختمت به نازك ( ص ٤٨ من كتابها ) حين قالت : « مؤدى القول في الشعر الحر أنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة النفيلة ، وانعدام الوقفت ، وقابلية التدفق والموسيقية .

ولسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة ، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها ، فقد أثبتت التجربة عبر السنين الطويلة ، أن الابتغال والعامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان »  
ثم تقول نازك :

« وإذا صح لي أن أطرح نبوءة جديدة ، أبنها على مراقبتي للموقف الأدنى في وطننا العربي اليوم فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة ، وسوف يترد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية » .

ولعل هذا القدر كاف في التعبير عن قضية أولية الشعر الحر . ولعل من المفيد أن نبحث في قضية أخرى تتلوه الأساليب التي ساعدت على صدور حركة الشعر الحر في رأي نازك فهي جليلة بوقفة متأنية .

تقول نازك حول هذه الأسباب :

« كان السؤال الذي انصبت حوله مناقشات المعارضين على « البدعة » يتركز حول الأسباب التي دفعت هذه — الفئة الضالة — من الشباب الى تبني حركة لقلب الأوزان العربية . وقد ذهبوا في التأييل لمذاهب شتى ، فقال بعضهم : إن الشباب مولع بالإغراب والشنوذ ، وقال آخرون : إن الجيل الجديد كسول يضيق بالجهود ولا يصبر على متاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة فتخلص الى السهولة . ورأت فئة ثالثة أن الحركة بمجملها منقولة عن الشعر الأوروبي ولا علاقة لها بالشعر العربي . والحق أن هذه المزاعم لا تخلو من مثل ذلك الصديق العفوي الذي نجله مصاحبا حتى لأكثر الأحكام بعنا عن رصانة التأمل ووضوح القصد » .

وبعد أن تعقب نازك على هذه الأسباب التي تعدها سلاجة ومتسعة لتحول أن ترد حركة الشعر الحر الى أسباب تقودها ضرورة اجتماعية وتقول ضمن ذلك : « والحق أن في إمكاننا أن نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة نحاول بها الأمة العربية أن تميد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تتبعث اليوم في حياتنا ، في مختلف المجالات .

إن العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحر ينبثق ، كثيرة ولكننا سنحصى منها في بحثنا هذا أربعة وكلها ، كما سنرى ، تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية للفرد العربي المعاصر ، وترتكز الى تفاصيل القدم وخصائص الشعر الحر نفسه » .

ثم تتناول نازك العوامل التي قالت إنها أربعة فتجدها خمسة هي :

- ١ — النزوع الى الواقع
- ٢ — والحنين الى الاستقلال
- ٣ — والنفور من النموذج
- ٤ — والحرب من التناظر
- ٥ — واثير المضمون

وهنا تفصل نلذك كلامها حول هذه العوامل الخمسة ، فنقول ضمن كلامها على ( النزوع الى الواقع ) : « تتيج الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية الى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا . وقد تلفت الشاعر الى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنه من جهة، مقيد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية .

أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة ، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبيدا للطاقة الفكرية في تشكيلات لا نفع لها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد الى البناء والإنشاء والى إعمال الذهن في موضوعات العصر ، إنه يكره أن يضيع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة ، لها من الرصانة والهبة أكثر مما يطبق ، ولعل الرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذي يريد البناء » .  
ثم تصيف نلذك الى هنا الكلام حول النزوع الى الواقع :

« وهو أي الشاعر المعاصر — فرد في مجتمع يعمل ويبنى — يضيق بهذا الجو الكسول التعسك ، وهذه الجمالية المفروضة فرضا ، إنه يريد أن يكون شعره مفكرا ، إيجائيا ، طويل العبارة ، فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية في الأبحر الشطرية » .

وقد عملت أن أنقل هذا النص الطويل من كلام نلذك الذي يثير في النفس الاستغراب والتعجب لأن الشعراء العرب القدامى الذين كانوا يبنون معمارهم الفني وفق الأبحر الشطرية كانوا في عصر صدر الإسلام وفي العصر الأموي وفي العصر العباسي يعيشون في مجتمع يعمل ويبنى حضارة أصيلة ، وما أظن أن شعراءنا المعاصرين الذين يبنون معمارهم الفني وفق وحدة التفعيلة يعيشون في مجتمع قادر على البناء كالمجتمع العربي الإسلامي القديم سواء في السياسة أو الاقتصاد أو أصالة الثقافة أو غيرها من أنواع النشاط الإنساني الحضاري . ويبدو أن الرومانسية التي رأتها نلذك في العصور العربية المتحضرة والبناء هي غير الرومانسية التي درج على تسميتها فلاسفة الاجتماع والنقد والتي أطلقها هؤلاء الفلاسفة على نزعة الأدب والسياسة وسائر أنواع النشاط لدى

البورجوازية التي أذالت من الاقطاعية الأوروبية وأنواع نشاطها . ثم إن الواقعية التي اطلقتها نازك على هذه الحياة التي يحياها الشعراء المعاصرون البورجوازيون في مجتمعات عربية يتصلر البورجوازيون تدبير الحياة فيها إنما هي واقعية غربية ، فهي الرومانسية المتعارف عليها .

أما كلام نازك حول العامل الثاني وهو الحنين الى الاستقلال فكلام فيه بعض الغرابة أيضا وخاصة حين تقول « يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم ، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر ، يريد أن يكف عن أن يكون تابعا لامرئ القيس والمتني والمعري » .

وهل كان الشعراء القدامى ذوي شخصية واحدة صبت في قالب واحد حال دون أن يكون كل واحد منهم ذا شخصية مغايرة لشخصيات الآخرين . إن المتني لم يكن كامرئ القيس ، والمعري لم يكن كالمتني وإن كل شاعر أصيل مثل البحري وأبي تلم وكعب بن زهير والمقطب العبدى وغيرهم كان يمتاز بشخصية مستقلة لم تحل البحور الشطرية دون استقلالها التام .

وأما كلام نازك حول العامل الثالث وهو النفور من النموذج وخاصة ص ٦٠ ففيه غرابة كذلك وفيه تناقض مع كلامها نفسها ص ٤٨ ، إنها تقول ص ٦٠ ضمن ما تقول حول النفور من النموذج « لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا الى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصلرم الذي يتدخل حتى في طول عبارته » . ثم تقول « الواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتسلسلة ويضيق بفكرة النموذج ضيقا شديدا فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشتاق الى أن يجلث فوضى صغيرة في مكان منه فيربك النموذج ويخرج على الرتبة » .

ونازك نفسها تقول ص ٤٨ ضمن كلامها على عيوب الوزن الحر : « يرتكر أغلب الشعر الحر — ثمانية بحور منه من عشرة — الى تفعيلة واحدة .

وذلك يسبب فيه رتابة مملّة خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته » .

إن كلام نازك الذي يناقض سابقه من كلامها نفسها في حاجة الى إعادة النظر والى التعمق الكبير في قضية الهندسة الصوتية القديمة والحديثة ، لأن الشاعر العظيم كالجواد العظيم لا يؤوده أي حاجز من الحواجز الشكلية ، فطاقة الشاعر الفنية كطاقة الجواد السباق لا تحبذ أي مشقة في تخطي جميع القوالب والحواجز الشكلية ، فما كان زهير بن أبي سلمى ولا المتني ولا شكسبير مثلاً بعاجزين أمام الموديلات الفنية التي كانت في عصورهم .

وأما العامل الرابع الذي تكلمت نازك عليه وهو الحرب من التناظر فيثير العجب كذلك وخاصة حين تربط هذا الربط القريب بين بناء البيوت وبين الأوزان فهي تقول : « في طفولتنا كانت البيوت التي يعيش فيها الناس ببغداد بيوتا شرقية في بنائها ، تتوسطها ساحة واسعة قد تكون فيها حديقة صغيرة يطلقون عليها اسماً فارسياً هو ( البقجة ) فكان البناء يحيط بهذه الساحة من جهاتها الأربع ولذا أنظر الآن الى الورا ، ألاحظ أن نظم الشطرين الخليلي في الشعر كان متناسباً مع هذا الطراز في البناء ، لأن الشطرين تتوسطهما فسحة أو سكتة في وسط البيت والواقع أن شكل البناء هنا قد كان هو المستعمل في البلاد الإسلامية منذ العصر الأموي فيما أعلم » .

إن كلام نازك هنا لا يتعمق الصلة بين الطراز الموسيقي للشعر وبين الاتجاه الحضاري العربي في التعبير عن نفسه ، إذ لو كان كلام نازك هنا مقبولا لاحتجنا الى تعليل آخر لتناسب الشعر الجاهلي مع خيام أصحابه . لهذا أعود فأهمل في أذن الصديقة نازك وأقول :

ما هكنا تورّد يا سعد الأبل .

وفي العامل الخامس وهو « إيثار المضمون » يرد في كلام نازك ص ٦٣ أمور تتعارض مع كلام نازك نفسها ص ٦٩ ويرد كذلك شطحات تحتاج الى إعادة النظر فيها .

فما تقوله نازك مثلاً : « ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم



الذي غلبت فيه على الشعر العربي القوالب الشكالية والصناعية الفارغة ، والأشكال التي لا تعبر عن حاجة حيوية . ووجد الشاعر الحديث نفسه خلفا لأجيال من الشعراء يكتبون الألفاظ والمهمل والتشظيرات ولزوم مالا يلزم ، وكل ما يدل على أنهم لا يريدون إيصال مضمون لازم معين الى قرائهم، وإنما همهم أن يخلقوا أشكالا مجردة ذات قيمة ظاهرية وحسب ، وقد كان رد الفعل المباشر ، عند الشاعر المعاصر أن يتجه الى العناية بالمضمون وبحلول التخلص من القشور الخارجية . وكانت حركة ( الشعر الحر ) أحد وجوه هذا الميل ، لأنه — في جوهره — ثورة على تحكيم الشكل في الشعر .

إن هذا الكلام كان يمكن أن يكون مقبولا لو أن الشعراء الذين جاءوا مباشرة بعد العصر المظلم في تاريخنا الأدبي كانوا شعراء الشعر الحر ولكن البارودي وأحمد شوقي ، وحافظ و خليل مطران ومصطفى وهبي التل وغيرهم من الشعراء العرب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين نظموا على البحور الشطرية ، وكانوا قادرين على التعبير عما في نفوسهم ونفوس مجتمعاتهم بالبحور الشطرية كما فعل الشعراء العرب الكبار في العصور القديمة ، وهل كان شعراء الجاهلية أبعد من الشعراء المعاصرين عن التعبير عن قضايا مجتمعاتهم ، أحسب أن العكس هو الأصح .

وأما قول نازك ص ٦٣ فيما قالت عن هذا العامل الخامس ( إيثار المضمون ) : « ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير ، وكفاءة الانفعال ، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر . وكل هذا إيثار للأشكال على المضمون » فإنه يكاد يتناقض مع كلام نازك نفسها حين تقول ص ٦٩ : « غير أننا نلح مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء . ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ، ويعني بترتيب الأشرطة والقوافي وأسلوب استعمال التلويز والزحاف والوئد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة » .

ولعل خير ما أختم به الكلام عن قضية العوامل الخمسة الرئيسية التي رأتها

نازك تحيط بحركة الشعر الحر كلام مبصر لنازك نفسها حيث تقول ص ٦٥ « أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تقلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها ، وتلك الحلة العصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القلبية جزء من أهداف الشعر الحر . وكأن من الممكن ، على الإطلاق أن نبدع نحن شيئا لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل اليه منذ ألف سنة . والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه الى إبداع الجديد » .

وهناك قضية ذات أهمية خاصة أثارتها نازك في كلامها على الصلة بين الشعر والحياة هي قضية « الشعر والمجتمع وكنت أحب ألا أتولها هنا لأن الحديث الذي جاءت به نازك يقوم على مهاجمة أنصار ( الشعر والمجتمع ) مهاجمة بعيلة كثيرا عن الموضوعية ، تكاد تقرب نازك الملائكة من أنصار ( الفن للفن ) ، ولو كان لي أن أقترح على الصديقة نازك شيئا لا ترحت عليها أن تتجنب طباعة هذا الجزء من كتابها ( أي فصل الشعر والمجتمع ص ٢٩٥ — ٣٠٣ ) . فهي في رأيي خطفت هذه القضية خطفا ولم تعطها حقها من الدرس وخاصة في ينايعها الفلسفية ، ويكفي أن أشير اشارة عابرة الى ثلاثة مضامين ( ص ٣٠٠ — ٣٠١ ) عالجتها نازك في هذا الشأن وكانت المعالجة بعيلة كثيرا عن الموضوعية . فالدعوة الى اجتماعية الشعر تقوم على فلسفة تعود بالجمالية الشعرية الى جلورها العميقة الضاربة في تركيب المجتمع ، وإلا لما كان هناك فرق بين أدب كورني وراسين وموليير من جهة مثلا ، وبين أدب فيكتور هيجو وأندرية جيد وديها مل . وحين تقول نازك ص ٣٣٠ : « أول هذه المضمونات — وتقصد مضمونات الدعوة الى اجتماعية الشعر أن الدعوة تفصل فصلا قاطعا بين دائرة المواطن الصالح ودائرة الإنسان . ولكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها ينبغي له أولا أن يتخلص من إنسانيته ، فلا يجب قوس قزح ، ولا ينفع لمنظر الحصاد ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل ... » الى آخر ما قالته حول هذا المضمون ، إنما تبين في رومانسية مسرفة أنها لم تعط هذه

الدعوة حقها من البحث فأصبح هذه الدعوة لم يقولوا هنا ، وإنما أرادوا أن يكون هذا الذي تدعو اليه نازك في متلول الناس . وأن يكون كل عائق يعوق الناس عن أن يملسوا إنسانيتهم هو من همّ الشعراء المبدعين في معمار فهم القولبي . وحين تقول نازك في هذا الشأن « وأما ثاني المضمونان أي مضمونات الدعوة الى اجتماعية الشعر الغربية التي تختفي خلف هذا الحكم الذي تسوقه الدعوة ، فهو ينتهي بنا الى الحكم بأن الوطنية معنى مرادف للكفاح السياسي وهذا مخالف للمعنى الحقيقي للوطنية ، معنى حب الوطن العربي وحسب أما الكفاح السياسي فهو وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء والاختصاصيين في كل أمة، ويبدو أن الدعوة تتغافل عن حقيقة أخرى مهمة هي أن الوظيفة العظمى للملايين من المواطنين في كل بلد هي إعالة أسرهم وتحسين أحوالهم الاجتماعية وتهذيب أبنائهم وانصرافهم انصرافا مخلصا الى أعمالهم » . الى آخر ما ساقته نازك في هذا الصدد فإن هنا يثير العجب في هذا الذي تقوله شاعرة نابذة مثلها . فالدعوة الى اجتماعية الشعر لم تقل أبنا إن الناس ينبغي ألا ينصرفوا الى أعمالهم مخلصين ، ولكنها قالت إن كل المعوقات التي تحول دون انصراف الناس أولا الى أعمال فقط وليس أعمالهم ، وإن كل ما يحول دون أن يكونوا مخلصين ثم كل ما يجعل الناس في إحباط يعود بهم أحيانا كثيرة الى الوراء كما نشاهد في مجتمعاتنا العربية ، كل ذلك تقول الدعوة الى اجتماعية الشعر ينبغي أن يكون من همّ الشعراء النابغين في أوطانهم العربية كي يكون معمارهم الفني معبرا عما يحول في نفوس المواطنين من هموم ومن مشاعر إنسانية .

إن دعوة نازك هذه خطيرة ، وتحتاج الى إعادة نظر . كذلك كلام نازك في المضمون الثالث ( ص ٣٠١ ) من المضامين التي رأيتها واستخلصتها من الدعوة الى اجتماعية الشعر ، كلام خطير ويحتاج الى إعادة النظر فيه ، فهي تقول « أما ثالث المضمونات فهو الحكم بأن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع ، وإنما هو واسطة لغايات أخرى ، وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا الإنسانية بمعزل عن موضوعه » الى آخر ما قالته نازك هنا . وهنا

كلام يتجاهل ما يقوله أنصار اجتماعية الشعر من علاقة جدلية بين الشعر ومجتمعه أو بين الشاعر ومجتمعه ، فهو أي الشعر فاعل ، ومنفعل وكذلك الشاعر مؤثر ومتأثر في آن واحد ، وهذا هو سر هذا الكائن العظيم . وتجريد نلوك للشعر من موضوعه يجعلها أقرب الى دعة ( الفن للفن ) ، الذين بدأ بعض زعمائهم في العالم العربي يتصلون من دعوتهم هذه .

ولعل من الغريب العجيب قول نلوك في هذه القضية : « وحتى إذا أردنا أن نعتبر الفن لعبا مجردا كما يرى ( كانت ) و ( سينسر ) فسرعان ما ينصرنا المذهب التجريبي الذي يقول بأن اللعب ضرورة بيولوجية فما يلوح لهُوا خالصا إنما هو في الحقيقة حاجة إنسانية متأصلة لا بد من اشباعها ، وهذه هي الفائدة الإنسانية للشعر ، وهي فائدة تجعل اهتمام الدعوة — أي دعوة اجتماعية الشعر — أمرا لا داعي اليه ، فالشاعر يؤدي الى المجتمع الإنساني خدمة جسيمة حتى وهو ( يلهو ) بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يمر عبر السماء » .

فمثل هذا الكلام من شاعرة ممتازة يثير في النفس ألوانا من التساؤل عن موقع الشاعر من مجتمع لم يصل بعد الى الحد الأدنى مما وصلته المجتمعات شبه المتقدمة . إن الشعر ليس لعبا ولا لهُوا ، وإنما هو عامل عظيم من عوامل الأبنية المعمارية الجمالية الرفيعة التي تلعب دورا بلرزا في نقل المجتمعات البشرية الى مراحل حضارية وذوقية خصبة .

ومن الأمور التي قالتها نلوك في هذا الفصل ، الفصل الذي خصت به اجتماعية الشعر أمر ناقضت به نفسها ، وذلك حين تقول ( ص ٣٠٢ ) :

« وفي ختام هذا النقد العاجل للدعوة الاجتماعية نستطيع أن نقول إن الدعوة تنامي تناسيا تاما أن آداب الأمم لا تستجيب للدعوات الخارجية ، وإنما تتبع من تأثيرها غير الواعي بالتيارات المتناخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية ، وتحلر من ظروفها التلويحية وملابسك حياتها النفسية عبر العصور . ولم يرو التلويح أن آداب أمة من الأمم قد غيرت اتجاهاتها وفق دعوة عاملة نادت بها الصحافة » .

واذا كان الأمر كذلك فلم دعت نازك الى قضية الشعر الحر ، وذكرت شروطا أربعة مرت بنا في حديثنا هنا ، ومررنا فيها ما يشبه هذا الذي تستكره .

أما بعد هذا كله فإن القضايا التي تناولتها في هذا الحديث من كتاب « قضايا الشعر المعاصر » . هي القضايا التي رأيتها جليرة بالوقفة المتأنية ، وأحب أن أعود الى الثناء الواسع على جهود الصديقة نازك الملائكة في سبيل الموسيقى الشعرية عامة من قديمها وحديثها ، فهي عروضية مرهفة الحس الموسيقي الى حد كبير ، وحبنا لو أنها تجنببت كل ما جاء خالجا دائرة الموسيقى في هذا الكتاب .





# الدعوة إلى اجتماعية في الشعر بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام

سعد دعيس  
كلية الآداب — جامعة صنعاء





## مقدمة

ليسمح لي القارئ الكريم ، بأن أستهل هذه الدراسة ، بهذه الفقرة التي وردت في دراسة لي عن « التيار التراثي في الشعر العربي الحديث » (١) :

« لعل القارئ العربي أشد ما يكون حاجة الآن — في مجال الدراسات الإنسانية — الى تأصيل الفكر العربي ، وإيجاد تصور عربي للقضايا الفلسفية ، والأزمات الحضارية ، التي يطرحها الفكر الغربي المعاصر ، ذلك لأن الصراع المذهبي العالمي في عصرنا الحاضر قد أصبح واقعا مرهرا يفرض وجوده على القارئ العربي ، وأصبحت المذاهب الفلسفية والاقتصادية والسياسية التي تتصارع في أوروبا ، هي نفسها التي تمزق الساحة العربية ، وتحاصر الفكر العربي ، وتسد عليه مسالك الطرق ، ومعالمها ، فلا يكاد يتبين وقع أقدامه ، ولا أين تسري به الخطا .. ولا كيف يلتبس معالم الطريق .. !

وقد آن لنا أن نخرج من مرحلة انعدام الوزن ، وفقدان الوجود الخاص ، وضياح الهوية ، في متاهة التصور الأوربي ، الى مرحلة البحث عن الذات ، والبحث عن رؤيتنا الخاصة وعيوننا نحن .. لا « عيون الآخرين » .. !

شيء من هذا حاوله بعض العلماء العرب أخيرا في مجالات علم النفس والتربية ، بإيجاد تصور عربي اسلامي في هذه المجالات ، ونأمل أن يمتد ذلك الى مجالات العلم الأخرى ، ونحن — المشتغلين بالدراسات الأدبية — نأمل أن يمتد

---

( ١ ) نشرت هذه الدراسة في مجلة « الشعر » القاهرية — العدد الخامس عشر — يوليو ١٩٧٩ .

ذلك الى مجالي : الأدب العربي ، والنقد الأدبي العربي .. ، نأمل أن ينطلق الأدب العربي المعاصر من منطلق الأصالة المتكئة على المعاصرة ، كما نأمل أن يتحرر النقد العربي الحديث من حصار بعض المفاهيم والاتجاهات الأوروبية التي تمثل أزمات حضارية ، لم نمر بها بعد ، وتعتقيدات خاصة في الحياة الأوروبية التي تحكمها « التكنولوجيا » الآلية، وفقدان العلاقات الأسرية ، وتيارات فلسفية رافضة للقيم الروحية والاجتماعية ، وحركات انحلالية تقوم على الجنس والعنف ، وتنبع من الفراغ الروحي ، واستبداد الحضارة الآلية بقيم الإنسان وعقله وروحه .

كما نرجو أن يتحرر ذلك النقد من حصار بعض المصطلحات النقدية التي لا تمثل واقع الأدب العربي ، ولا تنسجم مع خصائصه الفنية ، بل هي — وبخاصة في مجال الشعر — أشبه بمصطلحات مفروضة على النص الشعري ، حين يمل لنا ذلك ، سيأتي اليوم الذي يبدع فيه العرب — أو النقاد العرب — نظرية نقدية عربية يتحرر بها الأدب العربي من اسار الشعارات والمصطلحات التي لا تتواءم مع واقع النص الأدبي ، بل وتعطي أحكاما مضللة ، وتسوق الى نتائج متعسفة ظالمة » .

ومن هذا المنطلق كان اختياري لقضية « اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام » موضوعا لهذه الدراسة ، التي أحاول بها الإسهام مع بعض النقاد المعاصرين الذين يراجعون بوعي عميق ، مسيرتنا النقدية ، لتبين معالم الطريق ، وتجنب المزالق والمتاهات ، وعلى رأس هؤلاء النقاد : الشاعرة المفكرة « نازك الملائكة » التي كانت — وما تزال — تقوم بدور ريادي في مجال الشعر المعاصر ، والنقد المعاصر أيضا ، إن هذه الشاعرة المفكرة لم تستسلم في مسيرتها الشعرية والنقدية لبريق الآراء المنحرفة ، مهما تدفقت الأضواء على قائليها — أو — منتحليها ، ومهما روج لهم المروجون، وتكاثر من حولهم الحواريون ، أنها تنادي بضرورة التصدي للأخطاء الشائعة ، مهما كان جبروتها وطغيانها ، وفي ذلك تقول :

« لعل الموضوعات التي يكثر الكلام فيها هي دائما أخرج الموضوعات ،

وأكثرها مزائق ، ذلك أن جوانبها تصبح — بسبب كثرة المتحدثين فيها — مثقلة بعشرات من الانطباعات والملاح المضللة ، ولقد يسري خطأ ما ، وتنقله الأوساط حتى يصبح رأيا متعتا طاغيا لا يجرؤ أحد على مناقشته بحرية ، والحق أن للأخطاء الشائعة جبروتا وطغيانا بحيث يحتاج المرء الى أن يكون جريفا كل الجراءة ، اذا هو أراد أن يصيح في وجهها ، ويحتج عليها ، ولكن للحقيقة صولة ، ولا بد لكل خطأ جسم أن ينهار يوما أمام معاول الحق»<sup>(١)</sup>.

لقد نادى « نازك » في شعرها ونقدها بأشياء ، ورفضت أشياء ، ونادت بقيم ، ورفضت قيما ، وكانت في تأييدها ورفضها تنطلق من أعماق عربية ، وتمكئ في نظرتها للأدب والفن على رؤية قائمة على دعائمي : الأصالة والمعاصرة ، وترفض أن تكون بوقا مذهبيا ، وكوّنت لها مفهوما خاصا في الأدب والشعر والنقد ، لا يتعد بمصطلحات مفروضة على النص الأدبي ، ولا يحاصر الشعراء وراء أسوار مذهبية ضيقة ..؟

ولقد تابعت مفهومها لقضية « الالتزام » في دراستها الأدبية ، وفي شعرها أيضا ، فوجدت أنه مفهوم عربي جديد ، متمرد على مفهوم الالتزام الوجودي ، ومفهوم الالتزام الاشتراكي أيضا : انه مفهوم ينبع من أعماق النفس الإنسانية ، لا من شعارات وهتافات مزيفي النفس الإنسانية وجلادها ، مفهوم يحتضن المجتمع الذي يحب ويكره ، ويفرح ويحزن ، ويحبد ويلهو ، ويستمتع بجمال الطبيعة ولا يعاديا ، ويتأمل حقائق الضوء الإلهي في اشراق الشمس ، وابتسامة القمر ، ولا يزور عنها ، ويربط بين الصلاة والثورة ، ولا يخلق انفصالية بينهما ، هذا هو المجتمع الذي التزمت به « نازك » .. لا ذلك المجتمع الذي تتوهمه شعارات المذهبين ، وتفعل له القضايا ، وتحنق أنفاسه ، وتكتم روحه وعقله ، فلا تسمح لهما بتأمل خارج نطاق الأيديولوجيات والشعارات ..!

( ٢ ) التجزئية في المجتمع العربي — لنفك الملائكة — ص ١١٨ —

ان مفهوم الالتزام عند نازك ، وكذلك مفهومها للشعر والنقد ، ورؤيتها للمجتمع ، كل أولئك يسرع بخطوات الفكر العربي ، ويقر بها من اليوم الذي يشير بنظرية عربية أصيلة في مجال الشعر والنقد ، نظرية تسهم في إيجاد تصور عربي لقضايا الأدب والفن ، وتجعلنا نرى الكون والحياة بعيوننا نحن .. لا بعيون الآخرين !..

ولعل أخطر ما في مفهومها للالتزام : اقترابه الشديد من المنطقة المحرمة في الفكر الأيديولوجي المعاصر ، ألا وهي : منطقة الفكر الإسلامي ، اذ ترى نازك أن القيم الإسلامية تمثل عنقا رائعا بين القيم الروحية التي تبني ضمير الإنسان ، والمدفع الذي يحمي كرامة ذلك الإنسان ، وهذا ما سيتضح عندما أتناول مفهوم الالتزام في دراستها الأدبية وشعرها .

كانت هذه الأصالة في مفهوم الشعر والنقد عندها ، أهم العوامل التي وجهتني لاختيار موضوع ذلك البحث ، يضاف الى ذلك أن قضية الالتزام ، في تصور كثير من الشعراء والنقاد العرب المعاصرين ، قد شابها أخطاء في الفهم والتطبيق ، وقد شاعت هذه الأخطاء ، وكثر مروجوها ، وفي ظل هذه الأخطاء الشائعة ، اضطهد كثير من ذوي الطاقات الفنية الخلاقة من الشعراء ، وحارب بعض الشعراء أحيانا بنفيهم الى منطقة الصمت القاتل ، كما حارب بعضهم الآخر بالكتب والإذاعات والنشرات !..

ومرة أخرى أقول : اننا بحاجة ماسة الى نقد فني لا يقوم على افتعال النظريات ومحاصرة الشعراء في اطارها ، وقد آن الأوان لكشف زيف الدعاوى التي صاحبت نشأة مبدأ « الالتزام » في العالم العربي ، وآن الأوان لنقد لا يقوم على الجملامات وتضليل القارئ ، وخلق زعامات مذهبية متوجة على عرش الشعراء والكتاب !.. .

والدراسات التي كتبت عن قضية « الالتزام » في الفكرين : الوجودي والاشتراكي ، كثيرة ، ولكن موضوع الدراسة التي أقدمها في هذا الكتاب ، يختلف عن هذه الدراسات ، لأنه يستهدف دراسة مفهوم « اجتماعية الشعر بين

نازك الملائكة ودعاة الالتزام » ، وذلك يقتضي أن أبدأ هذه الدراسة بتناول مفهوم مصطلح الالتزام موضحا جذوره التاريخية ، وتطور مضمونه في العصر الحديث ، وأثر الصراعات المذهبية في مواقف مؤيديه ومعارضيه من قضية « اجتماعية الشعر » ، ثم أتناول الجديد في مفهوم الالتزام عند نازك الملائكة ، ومدى انعكاس ذلك المفهوم في شعرها ، وفي مختلف فهمها لقضية اجتماعية الشعر عن آراء دعاة الالتزام — على اختلاف مذاهبهم ونحلهم ، وعلى اختلاف أيديولوجياتهم المنتمية الى الشرق أو الغرب . والله الموفق .

— ٢ —

### مفهوم مصطلح الالتزام

عندما نتأمل التعريفات المعاصرة التي وضعت لمصطلح « الالتزام » في مجال الأدب ، نجد أن هذه التعريفات ، تكاد تلتقي حول محور واحد هو : التزام الكاتب أو الشاعر بالإسهام الواعي في القضايا الإنسانية الكبرى ، السياسية والاجتماعية والفكرية ، وفي ذلك يقول الدكتور محمد غنيمي هلال<sup>(١)</sup> « ويراد بالالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور في قضايا قومه الوطنية والإنسانية ، وفيما يعانون من آلام ، وما يبنون من آمال ، فليس له — مثلاً — أن يستغرق في التأمل في الجمال الخالد ، والحير المحض ، على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال ، أو عناء الطغيان ، وليس له أن يسترسل في خيالاته ، ومشاعره الفردية ، على حين وطنه من حوله ، أو طبقته الاجتماعية في وطنه ، تمجده في سبيل آمال مشتركة » .

ويقترّب ذلك التعريف من التعريف الذي ورد في موسوعة ( لاروسse ) لمصطلح « الالتزام Engagement » :

« الملتزم هو : الذي يتخذ موقفا في الصراعات السياسية والاجتماعية ، معبرا عن أيديولوجية طبقة ما ، أو حزب ، أو نزعة ، والالتزام هو : المشاركة في القضايا السياسية والاجتماعية » .

( ٢ ) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث — للدكتور محمد غنيمي هلال — ص ٥٥٣ —

ويمكن أن نلمح جنود ذلك المبدأ في الأدب اليوناني القديم ، حين نتأمل تلك المناظرة الفنية التي تخيلها (أرستوفانيس Aristophanes) في مسرحيته : « الضفادع » ، ففي هذه الملهاة ، يتخيل المؤلف رحلة الى العالم الآخر ، يقوم بها اله الخمر (ديونيزوس Dionisos) ليعيد الى الحياة (يوربيدس) (Euripides) بعيد موته ، وفي ذلك العالم الآخر ، تقوم مناظرة أدبية بين الشعارين (يوربيدس) و (اسخيلوس Aischulos) وتنتهي هذه المناظرة بانتصار (اسخيلوس) وظفره بالعودة الى الدنيا من جديد بصحبة اله الخمر وفي هذه المناظرة الفنية تتضح أمامنا البذور الأولى لمبدأ الالتزام<sup>(٤)</sup> ، حيث نجد أن المآخذ التي أخذت على كليهما ، يرجع بعضها الى ذلك المبدأ ، وهو مدى التزام كل منهما بأخلاقيات المجتمع وعقائده ، ومن هذا المنطلق ، فقد انتهت المسرحية بهزيمة (يوربيدس) لما تتضمنه مسرحياته من عيوب أخلاقية ، أفسدت (التراجيديا) وحطمت المثل العليا ، وسافت الى الانحلال الأخلاقي ، وبذلك يقتنع اله الخمر بأن (اسخيلوس) خير منه ، فيقوده الى عالمنا الأرضي من جديد ، ليرشد بمسرحياته الأثينيين الضالين<sup>(٥)</sup> .

والمسرحية في ضوء هذه النهاية تحتضن قضية الالتزام ، وتبشر بها ، حيث ينحاز مؤلفها (أرستوفانيس) الى جانب (اسخيلوس) لالتزامه بالهدف الأخلاقي ، واحترامه للقيم الروحية والاجتماعية في مسرحياته ، كما تجلئ إيمان المؤلف بمبدأ الالتزام الأخلاقي في مناداته باعدام الشعراء المفسدين ، وقد كرر ذلك في مسرحية أخرى ، هي (السحاب) حيث نادى باعدام (السفسطائيين) ومعهم (سقراط) لأفسادهم الشباب — في رأيه<sup>(٦)</sup> .

وعلى الرغم من مهاجمة (أفلاطون) لبعض الشعراء في عصره ، من منطلق

(٤) انظر « دراسات في المسرحية اليونانية » للدكتور محمد صقر خفاجة ص ١٠١ وما بعدها وانظر تلويح « الأدب اليوناني » للمؤلف نفسه ص ١٠٨ وما بعدها وانظر « النقد الأدبي عند اليونان » للدكتور بلوي طبانة ص ٣٣ وما بعدها .

(٥) انظر تلويح الأدب اليوناني ص ١٤٤ ، ص ١٦٦ وما بعدها .

(٦) انظر المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤١ وما بعدها .

نظريته في المحاكاة ، والأهداف الأخلاقية لجمهوريته ، فهو يرحب بالشعر الذي يتغنى بفصائل الأبطال ، والأناشيد التي تمجد رجال الخير ، وتحت على القدوة الصالحة ، ولذلك فالشعر المباح في مدينته الفاضلة ، هو الشعر الذي ينشد في مدح الآلهة والأبطال .

ويمكن أن نقول : ان مبدأ « الالتزام » الذي نادى به ( أرسطوفانيس ) في مسرحية « الضفادع » قد ظهر أثره في نقد ( أفلاطون ) للشعر ، ولكن « أفلاطون » كان متعنتا وبعيدا عن فهم طبيعة العمل الأدبي ، حين أخضع مفهوم الشعر والفن للمبدأ النفعي ، اذ يرى أن الشعر والرسم والتصوير فنون لا فائدة منها ، وأن فن التجارة أعظم منها فائدة<sup>(٧)</sup> .

وقد خالف ( أرسطو ) أستاذه أفلاطون في فهمه لنظرية المحاكاة في الشعر ، فهو لا يرى رأي أفلاطون في المحاكاة الميتافيزيقية القائمة على نظرية « المثل » والتي تجعل من الشعر تقليدا تافها لصورة محسوسة ، هي نفسها تقليد لصورة الشيء في عالم المثل ، وإنما يرى المحاكاة خلقا جديدا ، لأن الشاعر في رأي أرسطو ، يبتكر صورة واضحة مستمدة من عناصر الحياة ، وقد اختلط بعضها ببعض الآخر ، وهذه الصورة اللفظية تعبر عن طبيعة الإنسان الأزلية ، وتؤثر على نفسه تأثيرا طيبا ، فتظهرها من الموم والأحزان ، وتبعث فيها الراحة والطمأنينة<sup>(٨)</sup> .

وهذا الرأي لأرسطو يعطي الشاعر أهمية اجتماعية ، فالشعر عنده له وظيفة أقرب الى وظيفة الطب النفسي ، الذي يعالج عالم الإنسان الداخلي ، يضاف الى ذلك أنه يقترب بوظيفة الفنون ، ومن بينها فن الشعر ، من وظيفة النظم التربوية والتهدئية ، ذلك لأنه يعتبر المحاكاة أعظم من الحقيقة ، ومن الواقع ، والفنون حين تحاكي الطبيعة ، تساعد على فهمها ، وشأن الفنون في ذلك شأن النظم التهدئية والتربوية ، اذ أنها — أي الفنون — تكمل ما لم تكمله الطبيعة ،

( ٧ ) انظر المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤١ وما بعدها .

( ٨ ) انظر تلويح الأدب اليوناني ص ١٨٧ .

وتتم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه ، لأن الفنان في محاكاته يكشف عما ينقص الطبيعة والفن يجاري الطبيعة ، ويهدف الى أغراض وله مناهج وفكرة يقصد من ورائها الى إكمال ما في الطبيعة بوسائلها ، فالطبيعة فيها الحصان لخدمة الإنسان ، والفن يصنع السرير أو البيت ، وهكذا نجد أن المحاكاة ليست قاصرة على إنتاج ما في الطبيعة ، أو على نقل صورة لها ، وليست كذلك وقوفا من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء ، ولكنها : محاكاة لجوهر ما في الطبيعة ، لإكمالها وجلاء أغراضها<sup>(٩)</sup> .

وهذه الأصداء الالتزامية تتردد أيضا في الأدب العربي القديم ، وتبدو واضحة في مواقف شعراء الشيعة والخواارج ، فقد التزم هؤلاء الشعراء بقضايا مجتمعاتهم الخاصة ، والنود عن اتجاهاتهم العقائدية ، أو التبشير بها في حرب الصراعات المذهبية التي اشتعلت نيرانها في العصرين : الإسلامي والعباسي ، كما نادى بعض النقاد العرب بالالتزام الأخلاقي ، وفي ذلك يقول الدكتور بدوي طبانة<sup>(١٠)</sup> :

ومن العسير حصر الآراء الكثيرة التي نادى أصحابها برعاية الأخلاق ، والتمزام الأدباء بعرض الموضوعات النافعة والأفكار الصالحة التي تنمي الفضائل الإنسانية ، وتحقق غايات أخلاقية ، وقد يكون من أمثلة هذا الاتجاه ذلك الحوار الذي دار بين علم من أعلام الزهد والمعرفة ، وأحد الباحثين عن مفهوم البلاغة ومعناها من وجهة نظر ذلك العارف الزاهد ، وهو : عمرو بن عبيد ، ثم يورد لنا ذلك الحوار الذي يوضح مفهوم البلاغة عند عمرو بن عبيد ، وعند من يمثلهم « عمرو بن عبيد » من الصوفيين الزاهدين ، ويبدو فيه تأثر ذلك المفهوم بأدب الصوفية وتعاليمهم ، وذلك في حديثه عن بلاغة المنطق الذي لا يكون الا لله ، وبلاغة الصمت الذي توجهه الخشبة مما قد يغضب الله ، وتحديد له لغاية ، الأدب ، ورسالة الكلام الذي يوصف بالبلاغة من وجهة

( ٩ ) انظر المدخل إلى النقد الأدبي . الحديث ص ٥٩ وما بعدها .

( ١٠ ) « قضايا النقد الأدبي » للدكتور بدوي طبانة ص ١١٤ .



النظر التي تلائم معتقدة ، واتجاه فكر الصوفي الذي ملك عليه حسه ، وملأ قلبه ومشاعره<sup>(١١)</sup> .

### الصراعات المذهبية المعاصرة وقضية الالتزام

على أن مفهوم الالتزام المرتبط بالتيارات الفلسفية ، وقضايا المجتمع ، وأزمات الإنسان ومشكلاته ، ذلك المفهوم لم يبرز بصورة واضحة ومحددة ، الا في العصر الحديث ، ويمكن أن نلمح البدايات الأولى لذلك المبدأ في النقد الانجليزي ، حيث نجد « ماتيو أرنولد Matthew Arnold » يدعو الى غاية اجتماعية ، ووظيفة تربوية جماعية للشعر ، في حدود ما للشعر من أسس تحقق جماله وصدقه ، كما يقرر أن الشعر « نقد للحياة » ، وذلك على الرغم من أن ذلك الناقد لم يناد بالالتزام في معناه الحديث<sup>(١٢)</sup> .

ولعل أول من نادى بمبدأ الالتزام في مجال الشعر ، في العصر الحديث ، هو شاعر الثورة الروسية ( مايا كوفسكي ) وعنده أن الشعر الغنائي ذو رسالة اجتماعية واقعية محددة ، والشرط الأساسي لانتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها الا باسهام الشعر في حلها<sup>(١٣)</sup> » ، ويرى ذلك الشاعر أيضا ، أن التجارب في الشعر الغنائي ، يجب أن تتجارب مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر ، وفي مثل هذه التجارب لا يظهر الشاعر ذاتيا محضا ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع ، وما يشغله من أمور عامة ، وقد طبق ( مايا كوفسكي ) دعوته في شعره الحر ، وثر فيه على تقاليد الأوزان القديمة<sup>(١٤)</sup> .

وقد ازدهر مبدأ الالتزام بعد الحرب العالمية الثانية « ولم يكن عبثا أن تبرز مبادئ الإلتزام في واجهة الفكر العالمي المعاصر بعد أن تغيرت أشكال المجتمعات البشرية وأنظمتها واتجاهاتها ، فشعر الإنسان الفرد بأن فرديته آخذة

( ١١ ) انظر المدخل السابق ص ١١٥ .

( ١٢ ) انظر المدخل الى النقد الأدبي الحديث ص ١١٥ .

( ١٣ ) الأدب المقلون — للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٣٨١ .

( ١٤ ) المرجع السابق الصفحة نفسها .

في الذوبان في كل مكان ، لعجزها عن تحقيق ما تقتضيه الحياة العصرية ، وما يفرضه التطور السريع الماضي بخطى العملاقة نحو مصير أقل ما يقال فيه انه يختلف تمام الاختلاف عما كان الناس يتصورونه في مطلع هذا القرن ، وكان من سنة هذا التطور أن علاقة الفرد بالحياة الاجتماعية ، وبالمحيط الذي يعيش في كنفه أخذت تتوثق يوما بعد يوم ، بحيث لم يعد في مستطاع أي انسان ، مهما تبلغ امكاناته ووسائله وضروب تفكيره أن يتجاهل مجتمعه ، والقوم المحيطين به ، أو أن يكون غير مبال بما يحدث لهم ، أو غير مهتم بما يعانون ، وما يتوقون الى تحقيقه<sup>(١٥)</sup> ...

ازاء هذه التطورات الاجتماعية ، أعلن بعض الفلاسفات في الفكر المعاصر مبادئ الالتزام ، وواكبها في ذلك حركات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية وأدبية وفنية ولا ريب في أن الدعوة الى الالتزام ، قد أثارت جدلا في صفوف المفكرين والأدباء والشعراء والنقاد والمنظرين وأهل الفن ، بين معارض ومحايدين ومؤيدين<sup>(١٦)</sup> .

ويدعو الى مبادئ الالتزام في عصرنا هذا ، مذهبان معاصران ، ألا وهما :

الوجودية والواقعية الاشتراكية .

أما الوجوديون فأدبهم بعامة أدب التزام ، وهم يبنون موقفهم هذا على دعائم فكرية ، من أبرزها :

(١) ليس الفكر انعكاسا للمادة ، ومن ثم فان الوجوديين يرون أن الواقعيين الاشتراكيين قد تطرفوا في زعمهم بأن الفكر مجرد انعكاس للمادة ، ذلك لأن الحرية الفكرية تستلزم استقلالاً عن المادة ، على الرغم من تأثرها بها ، ومدار الأمر — عند الوجوديين — على الوعي الفردي ومراجعته الدائبة لمبادئه مراجعة يترتب عليها منح الأشياء قيما خاصة .

(٢) والوجوديون حين ينادون باستقلال الفكر ، وصدوره عن حرية إيجابية ،

---

( ١٥ ) الالتزام في الشعر العربي للدكتور أحمد أبو حقه ص ٧٠٤ .

( ١٦ ) انظر المرجع السابق — الصفحة نفسها —

انما يهدفون بذلك الى تغيير الموقف عن طريق الوعي بالقيم ، ومدار هذا الوعي حرية الفرد ، التي يقف فيها بنفسه على المواقف التي تتوافر فيها القيم<sup>(١٧)</sup> .

(٣) والانتاج الأدبي عمل حر كريم يتوجه به الكاتب الى القارئ الحر الكريم ليشارك القارئ في خلق ما يريده المؤلف ، خلقا صادرا عن الحرية في معناها الأنساني .

(٤) والحرية لا تبين عن نفسها الا بالعمل ، وهي تؤلف وحدة مع العمل ، وهي أساس العلاقات والتأثيرات المتبادلة التي تكون مقومات العمل الذاتية ، والحرية لا تكفي بنفسها ، ولكنها تبين عن نفسها فيما تنتجه ، وتمثل في القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل ، ولا يتحقق المستقبل الا عن طريق فهم الحاضر وطلب تغييره .

وهكذا تبدو الفلسفة الوجودية ، فلسفة تؤمن بالكاتب ورسالته ، والالتزام في هذا العالم ، فليس الكاتب عندهم انسانا منظويا على نفسه في عالم لا قيمة فيه الا لمصيره الفردي ، ولكنه يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذي يعيش فيه ، وعمله الأدبي ذو هدف في ذلك العالم الذي يحيا فيه ، ووجود الكاتب يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد — مع ذلك — من التزام الكاتب في صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره اليه من مسائل هي مثار القلق في العصر ، ومبعث الألم والأمل فيه ، فالعمل الأدبي الصحيح : وعي بعالم محدد المعالم ، في فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعي الكاتب بما يخلقه ويصوره ، وهذا الوعي الحي يشترك في مسائل العالم من حوله ، فيصور العالم ليخلقه من جديد .

(٥) أهم المسائل التي يعني بها النقد الوجودي هي : تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ثم تقويم هذه الرسالة<sup>(١٨)</sup> .

والوجوديون يفرقون في قضية الالتزام بين الشاعر والنائر — كما يقول

---

( ١٧ ) انظر J.P.SARTER, Situation 111.P.170.

( ١٨ ) (تلول ( سارتر ) الدعائم الفكرية التي بني عليها الوجوديون موقفهم من الالتزام ، في كتابه :

« مواقف Situation » و « ما الأدب — Qu'est ce que la littérature » .

الدكتور محمد غنيمي هلال — « اذ أن الشاعر يستغرق في تجربته ، ويرأها من خلال وجدانه ، ويستعمل لغة موسيقية إيحائية ليصور هذه التجربة تصويراً تصير به شيئاً من الأشياء ، مثل لوحة الرسام ، ولا يقصد الشاعر الا تصويرها على طريقته ، ففضل تحدث أثرها الجميل عن ذلك الطريق ، وهو حر في اختيارها ، كحريته في طريقة تصويرها ، ثم انها بطبيعتها تمر من خلال شعوره الفردي ولغتها كثيفة ، أي : مقصودة لذاتها ، لا تشف في سر عما وراءها كما يشف النثر ، فلا يصح — اذن — أن يلتزم الشاعر بما يلتزم به النثر ، على حين هما مختلفان في طبيعة التعبير عن تجاربهما الأدبية .

والشاعر في طبيعة نظمه يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية ، على حين يعده النثر الغاية من كلامه ، والشاعر لا يستعمل اللغة أداة ، بل لنا أن نقول انه لا يستعمل الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها ، فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية ، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم الا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا — اذن — أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها ، ولكن النثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ، ليقرب دائماً من غايته في حديثه ، أما الشاعر فهو دون هذه الكلمات ، لأنها غايته ، والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وللشاعر عصية أئبة المراس ، لا تزال على حالتها الوحشية ، لم تستأنس بعد<sup>(١٩)</sup> .

فالشاعر عند الوجوديين يظل منفرداً في تجربته عن موقف القاص ، أو المسرحي « لأن مسلكه يختلف عن مسلكهما ، فالشاعر يهتم بالحقائق الكونية والاجتماعية ، من حيث صداها في النفس ، على حين يعتمد كتاب القصص والمسرحيات لهذه الحقائق يحللونها ، ويفسرون — بمواقف شخصياتهم الأدبية — دواعيها وطبيعتها ، ويبينون خطرها ، ويحذرون ويشيدون — بوساطة عرض المواقف وكلام الشخصيات الأدبية — بما قد ينتج عنها ، فالقصة والمسرحية أعمال ، ومشاركة في مشكلات المجتمع ، وتوجيه له .

( ١٩ ) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٥٦ وما بعدها .

وأما الشاعر فإنه يقتصر على عرض المسائل والمشكلات من خلال ذاته ، يضيق بها ، أو يهرب من مواجهتها في خواطره النفسية ، وآماله المنشودة ، ولكنه هرب فيه معنى السخط ، والنفور ، مما يصنع هذا الهرب صفة إيجابية اجتماعية في نتائجها ، ولكنها نفسية في جوهرها ومنشئها ، على حين يحكم القاص أو مؤلف المسرحية ، حكما موضوعيا مبررا بما يعرضه من المواقف الاجتماعية والنفسية في أحوالها ويبتئها الخارجية عن نطاق ذاته<sup>(٢٠)</sup> .

وقد استثنى ( سارتر ) فن الشعر من الالتزام ، كما استثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام في ذاتها<sup>(٢١)</sup> .

أما الواقعيون الاشتراكيون ، فيرون وجوب التزام الشاعر ، شأنه في ذلك شأن الناثر ، فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل ، والشاعر يفكر ، وإن كان تفكيره في شكل صور ، وهو لا يبرهن على الحقيقة ، ولكنه يجلوها ، وبهذا يظهر للعيان ما لا يراه سواه ، والشاعر لا يصف الناس على ما يجب أن يكونوا عليه ، بل كما هم عليه ، فالشعر الحديث ، في نظر هؤلاء ، هو : شعر الحقيقة ، ولهذا لا يجمل الخيال في الشعر ، إذا كان كذبا ، أو متجاوزا نطاق المحسوس والمعقول ، والشكل والمضمون يجب أن ينسجما في الوحدة الفكرية ليدلّا على الجمال ، والجمال منحصر في الحياة والحقيقة ، فجمال الشعر أن يصادف الإنسان معانيه في الحياة ، لا أن يخلق الفنان خلقا من تلقاء نفسه<sup>(٢٢)</sup> » والواقعيون الاشتراكيون ينطلقون في التزامهم من تعاليم ( كارل ماركس ) وتفسيره المادي للظواهر السياسية والاجتماعية والحضارية « فكل نمو وتغيير وتطور في حياة المجتمع وأنظمتها ، مرده الى الأنظمة الاقتصادية ، وما يحدث فيها من تعديلات تطرأ على أساليب الانتاج وتبادل السلع ، وتوزيع الغروة بين الناس ، وهكذا يصبح الدافع الاقتصادي التفسير الوحيد للسلوك البشري ، كما يرى ( ماركس ) أن وعي الناس ، ليس هو الذي يحدد

( ٢٠ ) المرجع السابق ص ٥٦٠ وما بعدها .

( ٢١ ) انظر الأدب المقلون ص ٣٩١ .

( ٢٢ ) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٥٤ .

وجودهم ، بل على العكس من ذلك ، ان وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم ، وبما أن العمل الأدبي ينتمي الى البنية العليا في المجتمع ، والبنية العليا بنظمها ومبادئها هي وليدة البنية الدنيا ، فان نطاق الأدب والفنون بعامة ، لا يعدو حياة البنية الدنيا التي هي جمهور الشعب ، وقاعدة المجتمع في كافة أحواله ونشاطاته وهمومه وتطلعاته وآماله ، وبمدار ما يكون العمل الأدبي أو الفني ، ذا أصول راسخة في وعي العصر الذي كتب فيه ، وفي واقع المجتمع الذي انبثق عنه ، تزداد أهميته ، وتعظم قيمته ، غير أن الأدب ليس مجرد انعكاس للبنية الدنيا ولا هو ذو دور سلبي فيها ، وإنما هو قوة اجتماعية فاعلة ، عظيمة التأثير ، قادرة على احداث تغييرات هائلة في حياة الجماهير ونظمها<sup>(٢٣)</sup> والأديب الملتزم بالواقعية الاشتراكية هو من يبرز صراع الطبقات في المجتمع ، وفي ذلك يقول حسين مروة .

والأديب الواقعي التقدمي — اذن — هو من يبرز في أدبه ، صراع القوى المتناقضة في المجتمع ، ويظهر هذا الصراع على حقيقته ، مهما كانت نسبته الطبقية ، فانه بذلك إنما يبرز حركة الحياة في تطورها الصاعد<sup>(٢٤)</sup> .

ومن قرارات مؤتمر الكتاب والشعراء « السوفييت » الذي انعقد في ( موسكو ) عصر اليوم الخامس عشر من ديسمبر سنة ١٩٥٤ م ، يبرز هذان القراران : (أ) الواقعية ترفض الشكلية في الأدب ، أي المذهب الذي يعني باختيار الشكل دون المحتوى ، ويهتم بجمالية الأداء وحدها ، دون اهتمام بأمر الموضوع والفكرة ، ولذلك يأبى هذا المذهب أن يكون للأدب رسالة اجتماعية غير جمالية الفن لذاتها ، وهو مذهب الفن للفن .

(ب) والواقعية حين ترفض مذهب الشكلية في الأدب ، لا ترفض أمر العناية بالشكل الفني بل العكس هو المقصود ، فهي تهتم بشكل الأدب ، على قدر اهتمامها بمحتواه وموضوعه ، ذلك لأنها ترى أن الشكل لا ينفصل عن

---

( ٢٣ ) انظر الالتزام في الشعر العربي — ص ٢٩ وما بعدها .

( ٢٤ ) قضايا أدبية لحسين مروة — ص ١٩ .

المحتوى ، فكل منهما مؤثر في الآخر ، ومتأثر به .

والواقعية حين ترى الأدب فنا له رسالة اجتماعية ، ترى — اذن — أن له دورا خطيرا في تنظيم المجتمع ، يؤثر في تطوره الإنساني ، وذلك يعني أن على الكتاب مسؤولية اجتماعية وطنية انسانية ، وأن هذه المسؤولية ، تفترض الإخلاص والصدق في العمل الأدبي ، وتفترض تبعا لذلك أن يكون للأدب موقف ايجابي تجاه القضايا الاجتماعية والوطنية والانسانية كافة<sup>(٢٥)</sup> .

ويوجب أحد قرارات اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي ، على الكتاب السوفييت « أن يتبدوا في عملهم الابداعي بخطة الحزب الشيوعي ، والدولة السوفيتية لأن هذا هو مصدر قوة الواقعية الاشتراكية ، اذ هو يتيح للكتاب فرصة فهم الحقيقة ، ويفتح أمام الكاتب مجال الاشتراك بعمله الأدبي في بناء الحياة الجديدة ، ويوحى اليه بهذا كله مدى تشبعه بالمبادئ الشيوعية<sup>(٢٦)</sup> » .

وفي مقابل « الالتزام » توجد نظرية « الشعر الخالص » ، ومذهب « الفن للفن » ، وما انبثق عن ذلك المذهب ، فيما يسمى « الشعر للشعر » وقد نشأت نظرية الشعر — الخالص — أو ( La poesie pure ) في كنف الرمزية ، وظلت أثرا من آثارها ، ويقصد بالشعر الخالص : « توافر

العناصر التي هي جوهر الشعر في صياغة التجربة ، وذلك أن جوهر الشعر — في نظر أصحاب الشعر الخالص — هو حقيقة مستمرة عميقة ايجابية ، لا ميل الى التعبير عنها بملل الكلمات ، بل بعناصر الشعر الخالصة ، وهذه العناصر الخالصة ، غير مقصورة على جرس الكلمات ، ورنين القافية ، وإيقاع

---

( ٢٥ ) انظر « قرارات المؤتمر الثاني للكتف والشعراء السوفيت — بايجو — نقلا عن كتف « قضايا أدبية » — ص ٨٨ — ص ٩٠ — وانظر — النزل في الشعر العربي الحديث — للدكتور سعد دعيس — ص ٦٨٤ وما بعدها .

( ٢٦ ) انظر « الأدب الشيوعي » لمهر نسيم — ص ٢٤ ، وانظر : قضايا النقد الأدبي ص ٥٢ وما بعدها .

التعبير ، وموسيقا الوزن ، فهذه كلها تصل الى المنطقة العميقة التي يختمر فيها الإلهام<sup>(٢٧)</sup> .

أما دعاة الشعر للشعر ، فهم لا يفلون شأن التجربة الشعرية — كما قد يسبق الى الذهن — « ولكنهم يعدونها غاية في ذاتها ، فلا يربطونها بالقيم الاجتماعية أو الانسانية ، وقد يكون للشعر قيمة لاحقة : ثقافية أو دينية ، أو تعليمية ، أو نفعية من أي نوع من أنواع النفع ، ولكن قيمته اللاحقة — أي ما تكن — لا دخل لها في تقويمه ...

ولا علاقة بين الشعر غاية في ذاته ، وبين الحكم الخلفي اللاحق على التجربة الشعرية الصادقة ، لأن ذلك الأثر الخلفي اللاحق ، قد يكون من الضالة بحيث يجعل قيمة الشعر هينة ، أو قد يساء فهم التجربة ، لأنها موحية في دلالتها لا قاطعة الدلالة ، فتنتج أثرا سيئا ، ولا تعارض كذلك بين الشعر والخير الإنساني العام ، لأن الشعر في ذاته خير انساني ، ولكنه نوع فريد من الخير ، غايته سير قلب الإنسان من خلال التجارب الشعرية الصادقة<sup>(٢٨)</sup> » .

### تأريخ الالتزام في الشعر العربي الحديث

كان من الطبيعي في عصرنا هذا — عصر النواخذ الفكرية المفتوحة — عصر الغاء المسافات والحواجز والسدود .. أيما كان شكلها ، عصر : دع كل الزهور تنفتح .. !

كان من الطبيعي أن يتأثر الفكر العربي بصفة عامة ، والشعر العربي بصفة خاصة ، بثقافة العصر ، والمذاهب الاجتماعية السائدة في عصر ألغيت فيه الحواجز والمسافات ، وتقدمت وسائل الاتصال بين أقطار العالم ، قاصيها ودانيها ، وارتبط الإنسان في كل مكان بقضايا أخيه الإنسان ، أينما كان ،

( ٢٧ ) المدخل الى التقدير الأدبي الحديث ص ٥٤٤ .

( ٢٨ ) المرجع السابق ص ٥٥٠ وما بعدها .



وكيفما كان « فتحنا لا نعيش قضايانا وحدها ، لأن قضايانا لم تعد منفصلة في الزمان أو المكان ، عن قضايا كل انسان<sup>(٢٩)</sup> .

ومن هذا المنطلق ، ظهرت الدعوة الى مبدأ « الالتزام » في أدبنا العربي الحديث ، تلك الدعوة التي روج لها بعض النقاد ، والتي تتلخص في الدعوة الى ارتباط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياها ، لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد ، وينفعل بما يصف ، وإنما هو يعيش تلك الأحداث ، وهو صاحب تلك القضايا<sup>(٣٠)</sup> .

وها هو ذا أحد الكتاب يدعو الأدباء المصريين الى استخدام الأدب استخداما دعائيا ، للترويج لمذهبنا السياسي ، فالعالم بأجمعه يوج بالمذاهب السياسية ، العالمية ، والدول الكبرى تدعو لمبادئها ، والمذاهب السياسية تتصارع ، والأفكار الموجهة تشيع ، وحتى تؤكد شخصيتنا المستقلة بين الأمم العريقة في مضمار الحضارة والفكر ، فلا بد لنا من الخوض الدعائي في عالم يعيش على الصراع بين المذاهب والآراء<sup>(٣١)</sup> .

وكان لدعوة هذا الفريق من النقاد الى مبدأ « الالتزام » في الأدب ، صدها البعيد في أوساط الشعراء والنقاد العرب ، فتعصب له من تعصب ، وهاجمه من هاجم .

أما المعارضون ، فأبرزهم الدكتور طه حسين ، وقد تجلّت معارضته في تلك المناقشات التي دارت بينه وبين أنصار الشعر الحر في مصر ، وعلى رأسهم « محمود العالم » الذي دافع عن آرائه في ذلك الصدد ، في كتاب ألفه بالاشتراك مع الدكتور عبد العظيم أنيس ، وأسمياه « في الثقافة المصرية » .

وقد تحدث الدكتور طه حسين عن رأيه في صلة الأدب بالمجتمع ، ورأى أنها صلة تأثير وتأثر ، وليست صلة الزام والتزام ، ذلك أنه لا يرى شيئا يلزم

( ٢٩ ) الشعر العربي المعاصر — قضايا وظواهره الفنية والمخوية — للدكتور عز الدين اسماعيل ص ١٥ .

( ٣٠ ) المرجع السابق — الصفحة نفسها —

( ٣١ ) انظر : أدبنا والاتجاهات العالمية لعبد الفتاح الديني — ص ٢٥ وما بعدها .

الأديب ، وأن الأديب أحسن ما يكون انتاجا اذا ما توفرت له الحرية والذاتية معا ، ولم يخضع لأي لون من السيطرة ، ولم يرتبط بأي لون من الرباط الملزم<sup>(٣٢)</sup> .

فمنهج طه حسين في الدراسات الأدبية والنقد يقوم على الايمان بحرية الأديب وحرية الأدب ، ومن ثم فهو يرى أن الالتزام على تلك الصورة التي يدعو لها أصحاب الاتجاه الجديد ، تسخير للأدب والأديب ، وهما أشد ما يكونان حاجة إلى الحرية والانطلاق ، وإلى التحرر من كل ارتباط أو قيد ، مهما كان شرف ذلك القيد وقيمه<sup>(٣٣)</sup> وكما اشتعلت المناقشات بين الدكتور طه حسين ، ومحمود العالم وأنصار الشعر في مصر ، فقد اشتعلت أيضا بينه وبين الناقد « رثief خوري » حينما اشتركا في مناظرة حول هذه القضية ، بدعوة من كلية المقاصد الإسلامية ببيروت ، وكان موضوع المناظرة : « لمن يكتب الأديب ؟ للخاصة أم للكافة ؟ » .

أما « رثief خوري » فقد تبني الاتجاه القائل بأن الأديب يكتب للكافة ، بينما تبني الدكتور طه حسين الاتجاه القائل بأن الأديب يكتب للخاصة ، مع ادخال تعديلات عليه ، وخلاصة الآراء التي أدلى بها رثief خوري أن الكافة الذين يكتب لهم يتألفون من الجماهير ، وأن حياتها أغنى مادة يستطيع أن ينتقي منها ما يكتب ، يأخذ عنها ويعطيها ، وهو يحرص على أن يترك ما يكتبه أثرا توجيها مثمرا في شعبه ، والأثر التوجيهي الذي يتبعه يتناول صقل الذائقة التي تلوق الجمال ، والباصرة التي تسير المعرفة ، وتطمح الى فهم الكون ، والتحكم فيه ، والإرادة التي تتطلب حرية واستقلالا للوطن ، وعدلا اجتماعيا للمواطنين ، وسحقا للاستعمار في أي صورة<sup>(٣٤)</sup> .

ويربط « رثief خوري » بين نظريته في الأدب ، وبين ما تقتضيه روح العصر من تغيير وتطوير في مهمة الأديب وتكوينه ، ويرى أن عصرنا يقضي

( ٣٢ ) النقد العربي الحديث — أصوله ، قضاياه ، مناهجه للدكتور محمد زغول سلام — ص ٣٠٠ .

( ٣٣ ) انظر المرجع السابق ص ٣٠٢ — وما بعدها .

( ٣٤ ) انظر الالتزام في الشعر العربي .

بأن يكون الأديب ، بلادة منه فيلسوفا اجتماعيا يصدر عن فلسفة يدرك بها أن الحياة متحركة متجددة ، لا مستتقة جامدة ، ويدرك اتجاه الحياة في حركتها وتجدها ، ويدرك أن ينبوع القوة في هذه الحركة والتجدد انما هو الشعب ، فالى الشعب ينبغي له أن يتوجه ، ويشير المناظر الى جملة من القضايا والمشكلات التي ألحت في هذا العصر الحاحا ، حتى أصبحت هي قضايا الكافة مشكلاتهم ، وهي تدور في رأيه على أربعة محاور : الاستقلال الوطني ، والحرية — الديمقراطية — العنالة الاجتماعية — السلم بين الشعوب وبين الدول (٣٥) .

وقد رد عليه الدكتور طه حسين ، بأنه فيما بينه وبين نفسه ، وفي كل ما كتب وحاول من عناية بالأدب ، لم يفهم عامة وخاصة بالقياس الى الأدب ، وانما فهم أدبا وقراء يقرأون هذا الأدب ، فيرضون عنه أو يسخطون عليه ، وانه ليس من الذين تفتتهم هذه الآراء الحديثة التي يشغل بها الأوروبيون أنفسهم في العصر الحديث ، وليس من الذين يؤمنون بهذا كله ، أو يأبهون له ، لأن الأدب وجد قبل أن توجد هذه النظريات التي دعت ألوانا من الساسة الى أن يسيطروا على حياة الناس ، أراد هؤلاء الساسة أن يؤثروا في الأدب ، وأن يفرضوا عليه نظرياتهم ، فكان الأدب « الموجّه » والأدب « الموجّه » وظهرت الكتابة للخاصة والكتابة للعامة ، والكتابة التي يلتزم فيها الأديب ، والتي لا يلتزم فيها ، وكل هذه أشياء صنعتها السياسة .

ويشير طه حسين الى أن الالتزام هو وليد الضغط على الحريات ، أو على الأقل مطية للسياسة ، والى أن الكاتب لا يتوجه الى جمهور معين من الناس ، بل الى كل من يقرأ ، من غير أن تكون هناك صلة بين الكاتب والقارئ (٣٦) .

وبإيجاز يمكن أن نقول : ان الدكتور طه حسين يهاجم التقيد والالتزام بأي مذهب في الأدب ، ويعلم أنه من أنصار الحرية المطلقة . بل والفوضى في

( ٣٥ ) انظر المرجع السابق ص ٣٥٨ وما بعدها .

( ٣٦ ) المرجع نفسه ص ٣٥٩ .

ومن أبرز المعارضين أيضا لمبدأ الالتزام : « العقاد » الذي ندد بهذا الاتجاه ، كما ندد بالواقعية الاشتراكية في وقت مبكر ، في كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » اذ رأى أن الفهم الساذج لرسالة الأدب عند الواقعيين الاشتراكيين ، يحرم على الأديب ، أن يكتب حرفا لا ينتهي الى « لقمة خبز » أو الى تسجيل حرب الطبقات ونظم الاجتماع (٢٨) .

وفي هذا الاتجاه المعارض لتبليز الالتزام ، يقف أيضا « شفيق جيري » ، فهو يعارض ذلك التبليز ، من منطلق أن الآداب ، لا تستطيع أن تعيش بدونها المجتمعات البشرية ، « ولا يغنيها عن تلك الآداب ، تقدم العلوم والصناعات فيها ، لأن في البشرية ذوقا وحسا وشعورا ، والآداب هي التي تلتطف هذا اللئيق وهذا الحس ، ولولا هذا التلطيف لم يكن هناك فرق بين الإنسان والحيوان » ومن ثم فإن الأدب لا يجد سبيلا الى هذا التلطيف ، الا اذا كتبت له الحرية ، فتقلب في أعطافها ، وذاق حلاوتها .

ويصرح شفيق جيري ، بأنه لا يكاد يفهم المقصود من الالتزام في الأدب ، فاذا كان المقصد من الالتزام ، أن يفرض المجتمع على الأديب أفكاره ومعتقداته ، حتى لا يجحد عن هذه الأفكار ، وهذه المعتقدات في كتاباته ، وحتى يكون في هذا المجتمع آلة يحركونها ويسكنونها كيف شاؤا ، فخير للأديب ، أن يختار له غير صناعة الأدب ، ثم يؤكد الكاتب : ضرورة توافر تلك الحرية للأديب ، فان حرية الأدب مقدسة ، بل هي في مقدمة مقدسات الأمور ، فلذا أكره الأديب على التقيد بآراء خاصة ، ومعتقدات خاصة ، ضاعت شخصيته ، ولا سيما اذا كان لا يؤمن بهذه الآراء والمعتقدات .

وقد يتقيد الأديب بمجتمعه اذا كان يؤمن بما يؤمن به هذا المجتمع ، فحينئذ لا بأس بأن تفرض عليه يئته ما تريد ، ولكنه اذا كان لا يعبد ما يعبد هذا

( ٢٧ ) انظر « حديث الأربلاء — للدكتور طه حسين — ج ٤ ص ٢١٠ .

( ٢٨ ) انظر « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » للعقاد — ص ١٩٥ —

المجتمع فليفسح له في الحرية حتى يقول ما يريد<sup>(٣٩)</sup> .

ولعل « توفيق الحكيم » في دراسته لقضية الالتزام ، أقرب الى الحلول الوسطية ، فهو يحاول التوفيق بين المؤيدين والمعارضين ، اذ يرى أن الأدب خدام للجماعة ، حافظ للقيم ، كما يلاحظ أن العالم اليوم يضطرب في لجة أفكار جديدة ، تماثل تلك الأفكار التي انبثقت مع الثورة الفرنسية ، فمبادئ « حقوق الإنسان » تقابلها اليوم مبادئ « حقوق الجماعة » ، والجماعات لا تسمح اليوم لمفكر أن يتجاهلها ، أو يقف على بعد منها ، فأواجهها المادرة الزاخرة تعلو اليه وتختطفه وترغمه على أن يعيش معها ، أو يغرق في تيارها<sup>(٤٠)</sup> .

لكن توفيق الحكيم على الرغم من مناداته بهذا المبدأ ، وهو أن الأديب خدام للمجتمع ، وحافظ لقيمه ، وذلك يقتضي اسهام الأديب في معالجة أزماته وقضاياه .. على الرغم من ذلك نرى توفيق الحكيم يحذر الأدباء من فقدان

حريتهم وشخصياتهم فيما يبدعون ، وهو لذلك يشبه المفكر الفرد بصخرة في رأسها منارة قائمة في وسط البحر ، انه ليس بمنأى عن ذلك البحر ، وليس هو أيضا بالغارق في لجته ، ولكنه مقيم في أحضانه ، تحيط به أمواجه ، تضغط على صخرته ، دون أن تصل الى رأسه ، أو تعيث بمصباحه ، على هذا النحو ، تظل العلاقة موصولة بينه وبين الأمواج ، فهي تهلأ وتثور ولكنها تبقى راضية مطمئنة ، ترى أشعة المنارة منعكسة على صفحاتها ، منتشرة على صلبرها ،

فتقبل النور بنشوة من الزهو ، فهذه المنارة العالية لا تضيء الالهة ، ولكن الويل كل الويل ، اذا علمت تلك الأمواج أن هذا النور مرسل فوق ذلك الى غاية أخرى ، وهدف أبعد ، وأنه يقصد فيما ترمي اليه أن يضيء أيضا طريق تلك

---

( ٣٩ ) « انجاءات النقد الحديث في سورية » للدكتور جميل صليبا — ص ١٩٣ — نقلا عن « قضايا النقد الأدبي » ص ٦٥ وما بعدها .

( ٤٠ ) في الأدب — توفيق الحكيم — ص ١٨٠ .

السفن التي تسعى في المكان والزمان ، حاملة خلاصة الكنوز العليا في حضارة الإنسان<sup>(٤١)</sup> .

وحين نقابل موقف المؤيدين للالتزام ، نجد أن معظمهم من المتأثرين بدعوة الاشتراكيين والوجوديين على السواء ، الى التزام الكاتب بالاشتراك في معالجة مشكلات المجتمع الحاضر ، والاهتمام بالمضمون وأثره الاجتماعي في الأدب وجعل المتعة الفنية في الأدب ، وسيلة لغايات انسانية في تحرير الإنسان .

ويبرز من بين مؤيدي هذا الاتجاه ، كثير « من الشعراء المتأثرين بتيار الشعر الحر ، كبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ( في العراق ) والدكتور عبد العزيز المقالح ( في الجمهورية العربية اليمنية ) وأحمد عبد المعطي حجازي ، وكمال عبد الحليم ، ونجيب سرور ، وأمل دنقل ( في مصر ) وجيلي عبد الرحمن ، وتاج السر ( في السودان ) وغيرهم .

أما في مجال النقد الأدبي ، فيبرز من بين مؤيدي ذلك الاتجاه : محمود العالم الذي سبق أن أشرنا الى المناقشات الحادة التي جرت بينه وبين الدكتور طه حسين على صفحات الجرائد والمجلات المصرية ، كما يبرز أيضا الدكتور محمد مندور الذي ناقش قضية الالتزام في كتابه « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » ، حيث يرى أن الاتجاه الواقعي الاشتراكي ما هو الا رد فعل طبيعي لانعزال الشعراء الرومانسيين عن المجتمع ، وهروبهم من تحمل مسؤولياتهم السياسية والاجتماعية ، وتنصلهم من تبعة الالتزام بآراء محددة في معركة الحرية والحياة ، مما أدى الى ظهور التيار الاشتراكي<sup>(٤٢)</sup> .

كما يرى الدكتور عبد القادر القط أن الاتجاه الى تطبيق مبدأ الالتزام في الشعر العربي الحديث ، كان نتيجة لتزايد احساس الأدباء بمشكلات الطبقات التي قست عليها الحياة بعد الحرب العالمية الثانية ، ونتيجة لاطلاع الأدباء « بصورة لم تعهد من قبل على الآداب الأوروبية التي تعبر عن مجتمعات

---

( ٤١ ) انظر المرجع السابق ص ١٨١ وما بعدها .

( ٤٢ ) راجع « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » ص ٧٩ ، ص ٨٠ .

تطورات فيها تلك المشكلات التي نواجهها في مجتمعنا تطورا كبيرا ، فانتضحت معالمها ، وقوى وعي الناس بها ، وأخرج حولها الأدباء الغربيون نماذج رائعة من الأدب الواقعي<sup>(٤٣)</sup> .

ويلتقي معهم في ذلك الاتجاه الناقد « حسين مروة » الذي تمحس للالتزام بتيار الواقعية الاشتراكية ، وبشر بمبادئها ، وذلك في كتابه « قضايا أدبية » اذ يرى أن الأدب الصادر عن ادراك الذات ووعيا الاجتماعي ، ليس سوى أثر من آثار العالم الخارجي الذي هو عالم الطبيعة والمجتمع ، عالم الواقع .

على هذا الوجه يكون الأدب بمختلف أشكاله البيانية ، تعبيرا عن الحياة الواقعية ، عن الظروف والأوضاع والأنظمة التي يحياها المجتمع في مرحلة معينة ، تعني المرحلة نفسها التي يحياها الأديب في تاريخ المجتمع<sup>(٤٤)</sup> .

وهذا ما بشر به ، وتمحس أيضا الدكتور محمد النوبي ، في كتابه « قضية الشعر الجديد<sup>(٤٥)</sup> » .

### — ٣ —

#### الجديد في مفهوم الالتزام عند نازك الملائكة

قد يظن بعض أنصار « الالتزام الأيديولوجي » أن « نازك الملائكة » حين هاجمت الفهم السطحي لقضية « اجتماعية الشعر » في كتابها : « قضايا الشعر المعاصر<sup>(٤٦)</sup> » .

---

( ٤٣ ) في الأدب المصري المعاصر — للدكتور عبد القادر القط — ص ١١٩ —

( ٤٤ ) قضايا أدبية — ص ١٩ —

( ٤٥ ) انظر ص ٨٨٤ من ذلك الكتاب ( الطبعة الثانية — دار الفكر — مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٧١ .

( ٤٦ ) انظر حديثها عن مفهوم الشعر والمجتمع ، في الفصل الأول من الباب الثاني ، من ذلك الكتاب ص ٢٦١ إلى ص ٢٧٠ . ( الطبعة الثالثة سنة ١٩٦٧ ) .

وكتابتها « التجزئية في المجتمع العربي »<sup>(٤٧)</sup> ...

قد يظن من يقرأ هذين الكتابين أن « نازك » تقف في جبهة واحدة ، مع معارضي مبدأ « الالتزام » وهذا خطأ كبير ينبغي أن تصححه الدراسات الأدبية المتأنية ، التي لا تقوم على استقاء الأحكام عن طريق الظن والوهم ، واعتعال التهم وترديدها ، وتلقينا للآخرين .. !

وقد استهدفت « نازك » لحملة شعواء شنتها عليها جماعات أيديولوجية ، وأقلام موجهة ، وكان من أبرزها جميعا الدكتور لويس عوض في الملحق الأدبي بجريدة الأهرام ، وذلك اثر ظهور كتابها « قضايا الشعر المعاصر » لأنها حاولت تقنين « عروض » الشعر الجديد ، ولأنها حددت انطلاق هذا الشعر وبدايته ، بقصيدتها « الكوليرا » ، ولأن الدكتور لويس عوض يرى أن الثورات الفنية لا يمكن أن تتم هكذا بين يوم وليلة ، أو تكون من صنع شخص واحد ، وكان في هجومه متحاملا أكثر مما ينبغي ، لأن الكتاب مجرد محاولة شريفة في مجال لم يسبقها اليه أحد ، فمحاولة ايجاد تقنيات جديدة ريادة بطولية في مجاهل صخرية تكتنفها المخاطر والظنون ، وما أشبه دورها في الشعر الجديد — أو دورها في موسيقاه — بلور الخليل بن أحمد في موسيقا الشعر العمودي القديم<sup>(٤٨)</sup> !

وفي بعض الصحف البيروتية ، تعرضت « نازك » مرة أخرى لغمزات وتساؤلات ، حين ذكر « انعام الجندي » في أحد أعداد مجلة « الأسبوع العربي » البيروتية — في معرض نقده لكتاب « قضايا الشعر المعاصر — أن « السياب » أرجع البداية الأولى للشعر الحر غير مرة الى عام ١٩٤٤ ، وأنه — أي انعام — يعلم بوجود نماذج من هذا الشعر في مجلات متعددة ، وذكر بعضها قبل التاريخ الذي حددته الشاعرة لقصيدتها « الكوليرا » ، ثم يسألها :

---

(٤٧) انظر حديثها عن « أعطاء شائعة في تعريف الأدب القومي » ص ١١٨ وما بعدها — و « الأدب والمجتمع » ص ١٦٥ وما بعدها —

(٤٨) انظر كتاب : « حوار مع الشعر الحر » للدكتور سعد دحيس ص ١٠ ، ١١ .



ما رأيك في ذلك ؟ ترى .. ما هو جواب الشاعرة المبدعة<sup>(٤٩)</sup> .

ولعل معظم هذه الحملات كان راجعا لعاملين : العامل الأول : ريادتها لتيار الشعر الحر وتبنيها لقضيته ، وتقنيها لعروضه ، والعامل الآخر : شخصيتها الفنية المتميزة التي رفضت أن تنحاز ، أو تنوب في معامل الأصباغ المذهبية ، وآثرت أن تمتد بجذورها في أعماق الأرض العربية ، وحدائق الضوء الإسلامية .. ، ومن هنا فقد ظن بعضهم أنها معادية لتيار الالتزام ، وهذا وهم كبير : « فنازك » تعلن — بصراحة — في دراساتها وشعرها ، أنها مؤيدة لتيار الالتزام ، ولكنه التزام متميز جديد ، التزام بأنبل ما في الإنسان ، وأعمق ما في الكون ، وأروع ما في الطبيعة ، التزام ببناء الإنسان ، بايقاظ المجتمع ، التزام يجعل تربية الوعي الجمالي في الإنسان ، مقترنا بتربية الوعي السياسي والاجتماعي ، فالتربية الجمالية هي الأساس الأول للتربية السياسية ، وتعيسة هي الأمم التي تدوس الأزهار ، في مواكب التظاهرات والشعارات . !

انه التزام لا يخلق عداوة مصطنعة بين أزمات الذات الفردية وعواطفها من جهة ، وقضايا المجتمع ومشكلاته من جهة أخرى ، بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي .. ، وبإيجاز فالتزامها التزام « نازكي » عربي ، لا يدخل في إطار الالتزام السطحي « المتمذهب » ، ولكنه يعمق فكرة الالتزام ، ويعطيها طابعا جديدا ، ومضمونا جديدا ، ويمدها بالخصب والتماء .. !

لقد كانت « نازك » من أوائل الرواد الذين ربطوا بين التجديد الفني في الشعر الحديث ، والحاجات الملحة التي تقضيها الحياة العربية المعاصرة ، وفي ذلك يقول الدكتور أحمد أبو حاقه :

« تذهب نازك الملائكة ، وهي من أوائل الرواد الذين نهضوا بهذه الحركة الشعرية ، الى أن لهذا التجديد الفني جنورا اجتماعية تحم انبثاقه وتستدعيه<sup>(٥٠)</sup> .

( ٤٩ ) انظر كتاب « نظرية الفن المتجدد » لعز الدين الأمين — ص ٢٠

( ٥٠ ) الالتزام في الشعر العربي — ص ٣٧٢ .

ويستشهد على ذلك بقول « نازك » : « فالأفراد الذين يبدؤون حركات التجديد في الأمة ، ويخلقون الأنماط الجديدة ، انما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تهبط كياناتهم ، وتناديهم الى سد الفراغ الذي يحسونه ، ولا ينشأ هذا الفراغ الا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة .. وفي امكاننا أن نعد حركة الشعر الحر ، حصيلة اجتماعية محضة ، تحاول بها الأمة العربية ، أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في ذلك شأن سائر الحركات المجددة التي تنبث اليوم في حياتنا في مختلف المجالات<sup>(٥١)</sup> .

وهي تفتخر في مقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » بأنها من أنصار الشعر الملتزم ، وذلك في معرض حديثها عن موقف أنصار نظرية « الفن للفن » من قضية الالتزام ، وذلك اذ تقول :

ولقد يرد هنا السؤال المشاكس الذي ما زال أنصار نظرية « الفن للفن » يرفعونه في وجوهنا نحن أنصار الشعر الملتزم ، فالذي يلوح لهم أن كل التزام في الشعر يوثق الرابطة بين الشعر والتاريخ ، في حين أن التاريخ كيان متحول ، لا ثبات له ، التاريخ ظلال تأتي مع الشمس ، وتزول مع النهار ، والفن يبحث للإنسان عن الثبات والبقاء ، فالالتزام في القصيدة — اذا أردت أن أعبر بلغتي عن فكرة المشاكسين — طعنة موجهة الى ديمومتها ، وحياة الخلود التي تنطلع الى أن نحياها ، الالتزام على هذا فكرة مناقضة للدوام .

وأقول جوابا على هذا الاحتجاج : ان الشعر يمثل نقطة ذات ثلاثة أبعاد ، وبعدها الرابع ، هو عواطفنا نحن القراء في عصر ما ، انني حقا قد وقفت في هذا الشعر السياسي ، عند أشخاص زالوا من المسرح السياسي ، مثل « غولداماير » وكانت رئيسة وزراء اسرائيل المزعومة عام ١٩٧٣ فجاء مكانها الآن « اسحق راين » ، ومثل « نكسن » وكان رئيس الولايات المتحدة ،

---

( ٥١ ) المرجع السابق — الصفحة نفسها — وانظر : قضايا الشعر المعاصر — لتارك الملاكمة — ص

وجاء مكانه الآن « فورد » .. فهل سقطت بذلك قصيدتي « عناوين وإعلانات في جريدة عربية » لأن اسمي غولدا ، ونكسن ، قد جاءا في العناوين البارزة للجريدة ؟ ان الزمن قد تجاوز هذين الاسمين ولكن هل يحى حقا كل ما كان في نفوسنا من قبل ؟ هذا ما لا أوافق عليه ، ان كل ما كان انما هو كائن وبقا في أبعادنا الداخلية العميقة الأغوار ، وان مسحته سجلات التاريخ والزمن المحدد بأبعاد ثلاثة لا يزول ولا يختفي ، وفي وسعنا أن نعود اليه فنجد في أعماقنا لم يتغير<sup>(٥٢)</sup> « مقدمة ديوان « للصلاة والثورة » ص ١٣ — ص ١٥ . ( —

ثم تقول « ومعنى هذا أن ديمومة القصيدة لا تأتي من التاريخ ، وانما من نفوسنا نحن الذين عايشنا هذا التاريخ . ولهذا فان احياء الأسماء التي رافقت فترة من عمر ذكرياتنا لا يبدل طعم القصيدة التابع من خفايا النفس الإنسانية ، وماضيا الراسخ في عقلها الباطن لا يتحول<sup>(٥٣)</sup> .

ثم تسأل قائلة :

« يبقى أن نسأل : ماذا سيعني هذا الشعر السياسي لمن يأتيون بعد مائة عام ، ويجهلون أحداث ١٩٧٣ التي عشناها نحن ؟ وهنا يجب أن نذكر أننا نحن كلنا لن نعني شيئا عندهم .. اننا سنكون قد حملنا مع أعاصير الزمن الى غير رجعة ، ولم يبق من شعرنا الا ما يمكن أن يتلوه انسان مجرد من التاريخ أصلا : وهو شعر الحب والبغض والجمال والفكر والفلسفة وأمثالها ، مما يقتصر عليه اهتمام أنصار الفن للفن .. والسؤال عند هذا هو : هل ينبغي أن نطمس أحاسيسنا اليوم من أجل أن يتلوق قصائدنا حفيد شاعر سيعيش عام ٢٠٧٥ ؟ هل نترك دماغنا تراق ، وجثتنا ترمى من شبايك الطابق الرابع من المباني الصهيونية ، وذن أن نصورها في شعرنا لمجرد أن نرضي هذا الحفيد الذي يعيش أبعادا ثلاثة غير أبعادنا الثلاثة ؟ الجواب لا . ان ذلك سيكون منا انتحارا ، لا بل ان سكوننا قد يقتل هذا الحفيد ، ويحرمه فرصة يولد فيها ،

( ٥٢ ) مقدمة ديوان « للصلاة والثورة » ص ١٣ — ١٥

( ٥٣ ) المرجع السابق — المقدمة — ص ١٥ ، ١٦

فنحن نقاتل بشعرنا وقوافينا من أجله .

كذلك يمكن أن يقال : ان الصورة البيغضة « لغولدا » و « نكسن » يمكن أن يسلط عليها حفيدنا شاعر ٢٠٧٥ ، أضواء حمراء تشخصها في جرائمها وأعمالها المنكرة فتنبثق القصيدة حية حارة ، كما انبثقت مدينة ( كامبري ) من كوب الشاي في قصة ( مارسيل بروس ) . والقصة العظيمة للتاريخ الممتد في داخل الحياة الإنسانية ، انه ساكن فقط وليس ميتا ، فهو قابل لأن يقفز ويتفجر بمجرد أن نسلط عليه الضياء ، والقصيدة الحية تديم التاريخ بكل أبعاده وتعطيه الخلود ، وهذا حل المشكلة الفكرية المثيرة التي يقى أنصار ( الفن للفن ) يثيرونها في أوجهنا نحن الملتزمين<sup>(٥٤)</sup> »

ومفهوم « الالتزام النازكي » بالمعنى الذي أوضحناه — يتضح أكثر حين نرجع الى « مفهوم الأدب » عندها ، انه مفهوم يجعل الأديب مثل المصلح الاجتماعي ، ويجعله مرتبطا برسالة ، لا يبالي أن يقتل في سبيلها ، مفهوم يجعل الأديب ذا تأثير فعال في المجتمع ، بحيث يصوغ القيم والأفكار والمبادئ التي تبني المجتمع ، ومن هذا المنطلق فهي ترفض أي أدب خوائي عديمي ، لا يشر بقيم ومبادئ ، ولا يكون له دوره في بناء المجتمع واصلاحه ، كأدب الفن للفن ، وغيره من الاتجاهات التي تجعل الأدب ترفا ذهنيا وعاطفيا — كما يقول نزار قباني وفي ذلك تقول :

« ان المفهوم الدارج لكلمة « الأديب » يهتم بالشكل أكثر مما يهتم بالمضمون ، فما نكاد نذكر الأديب ، حتى يتبادر الى الذهن العام ، أنه ذلك الذي ينظم القصائد أو يكتب القصص أو يؤلف المسرحيات ، فكل من صنع هذا سمى أديبا ، ولا يكاد يتبادر الى الذهن مطلقا ، أن للأديب مكان البناء في المجتمع ، فهو يشيد وينشئ ، وقيم الأسس ، ويحدد الأطر ، وما القصيدة والقصة والمسرحية الا أنماط شكلية يصوغ الأديب فيها أفكاره ، وكانت النتيجة أن كثيرا من أديبا أصبح بلا مضمون اجتماعي مستفاد ، وحسب كثير

( ٥٤ ) المرجع نفسه ص ١٦ ، ص ١٧

من الأدباء أن أنماطهم بها كلها المترفة المعقدة ، تغنيها عن المدلول الاجتماعي الذي يحرك القيم والمعاني .

ومن تفرعات هذا المآخذ أن كلمة « الأديب » قد أفرغت افرغا كاملا من معناها الخلقي والروحي ، وقصرت على معنى بلاغي ، فأصبح الأديب يعني من يكتب بأسلوب جميل فيه بلاغة التعبير ، وجمال الصورة والرمز ، وبذلك أصبح ارتكاز الكلمة تعبيرا لا روحيا<sup>(٥٥)</sup> »

ثم تقول :

« والواقع المؤسف أن لفظ الأديب عندنا قد خضع لانحراف النظرية المجردة التي تندرج تحت عنوان ( الفن للفن ) فالأديب يعتبر اليوم صانع الجمال ، وممرقق الرحيق في الألفاظ المسحورة ، لا يسأل عن الهدف الإنساني ، ولا عن المثال الاجتماعي ، قال نزار قباني قبل حزيران « الشعر زينة ونحفة باذخة كآنية الورد » ومعنى هذا أن علينا ألا نرجو نفعا اجتماعيا من الشعر ، والواقع أن الورد في الطبيعة ليس خاويا من النفع ، وإنما يتفتح الزهر لينتج البرتقالة الحلوة المغذية ، والوردة التي لا تأتي بشرة ملموسة تنفع غذاء للطيور والفراشات والنحل ، وما من شيء في الطبيعة الا كان له قبل جماله نفع ثابت ، وحاشا للإنسانية أن ترضى لأديبها الموهوب أن يهدر طاقته الفكرية في كتابة صفحات جمالها عقيم ، وهل يرضى ضمائرنا أن نكتب من الأدب ما هو حلية فارغة وترف ، بينما أهلنا يبادون في الأرض المختلة<sup>(٥٦)</sup> » .

ثم نحدد لنا صفات الأديب الحق — كما تؤمن بها — فتقول :

« فإذا رقعنا لفظ الأديب فوق هذه المآخذ ، استطعنا أن نخلص الى صفات الأديب الحق ، وقد سبق أن أشرنا<sup>(٥٧)</sup> الى أنه ينتمي الى طائفة من الناس نستطيع أن نسميهم بالخواص ، وهذه الطائفة تشمل مع الأديب الحكيم

( ٥٥ ) التجزية في المجتمع العربي ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

( ٥٦ ) المرجع السابق ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

( ٥٧ ) انظر حديثها عن ذلك ص ١٦٥ من المرجع السابق .

والمصلح والعالم ورجل الدين ، وهي تتميز على عامة الناس بخمس صفات أساسية نخصيها فيما يلي :

( الأولى ) أن هؤلاء قوم يعلمون ، أي : يتقنون العلم بما كرسوا قلوبهم وحياتهم للدراسة ، وبما هذبوا عقولهم ، ووسعوا آفاقهم ، فانما الأدب تخصص وتفرغ لطلب العلم وليس بأديب من قرأ خلاصات ومختصرات من المجلات والجرائد ، هي حصيلة علمه .

والصفة ( الثانية ) أن هؤلاء قوم يعملون بما يعلمون ، فلا نفع في عالم يعلم الناس المبادئ والقيم ، ثم لا يعمل بها هو نفسه ، ولا يكون مثالا مجسدا لها ، قال تعالى في كتابه الكريم : « أتأمرون الناس بالبروتنسون أنفسكم ؟ وأنتم تتلون الكتاب ، أفلا تعقلون ؟ »

والصفة ( الثالثة ) أنهم يملكون الاستقلال الفكري الكامل عن التيارات التي تجرف المجتمع ، فلا ينقادون لها ، كما ينقاد العوام ، وانما يستشرفونها من أعلى ، ويحكمون عليها ، وبذلك يوجهون المجتمع ، فأما العامة فان ما هو شائع عندهم لا جدال فيه وأما الخواص فيسألون أنفسهم عن أسباب الظواهر الاجتماعية ، ويرفضون منها ما خالف العقل والمصلحة الانسانية .

والصفة ( الرابعة ) أنهم يزدرون الشهرة والمناصب كل الازدراء ، وانما يعيشون للعلم والعمل ، يقولون ما يعتقدون به ، وان جاءهم بالاستنكار ، ويستطيعون أن يجابهوا الجمهور بما يكره ، كما يعطي الطبيب البارع جرعة دواء مرة لمرضى مثقف ، وعلى هذا الأساس يكون الأديب كالجندي في المعركة لا يبالي أن يقتل في سبيل الحق ، أما الأديب الذي يداهن الجمهور مدهانة رخيصة ليكسب الثناء والشهرة من أقرب السبل ، فهو خائن لرسالته ، وانما يعمل الأديب بالحديث النبوي : « من رأى منكم منكرا فليغيره بيده ، فان لم يستطع فليسهه ، وان لم يستطع فليقله ، وذلك أضعف الايمان » .

والصفة ( الخامسة ) أن طائفة الخواص هذه يملك أفرادها ذهنا مشعا له ومضات وسبحات ورؤى ، تراهم يتميزون بنوع من البصيرة المضيفة التي تنير

لهم المستقبل فيرونه . انهم يمتلكون حدسا روحيا ولهم لوازم عقلية يدركون بها ما سيقع قبل وقوعه ، وقد يحذرون قومهم مما سيأتي ويرفعون أصواتهم بالنهي والتنبية<sup>(٥٨)</sup> .

ثم تواجه أدباءنا المعاصرين ، وتعب عليهم انعدام تأثيرهم الفعلي في المجتمع العربي ، وأنهم منقادون للتيارات الشائعة في المجتمع ، دون أن يتخذوا موقف الناقد البصير منها ، وفي ذلك تقول : « وما زال الأدب عندنا مسرבלا بأسماله الجمالية والبلاغية المحضه ، ولقد بقي أغلب أدبائنا منقادين للتيارات الشائعة في المجتمع يمثلونها ولا يرتفعون فوقها ، وإنما الصفة العليا للأديب أن ينفصل بذهنه عن كل ما هو شائع في المجتمع من ظواهر ، فاذا استقل عنها استطاع تشخيصها وتبين أسبابها ، وجاء بأمثلة لها من الحياة ، وناقشها مناقشة علمية لا تعصب فيها ولا غضب بل هدوء مدرك وهيبة وعمق ، كما يتقَد الإنسان الخاشع نفسه ويلتمس عيوبه ليصلحها ويرتفع فوقها .

ان الأديب بهذا المعنى هو الذي يصوغ القيم والأفكار والمبادئ التي تبني المجتمع تاركا لرجل الدولة مهمة التطبيق ، وليس يخفى ما لهذا الدور من قيمة في بناء المجتمعات ، فأنما الكيان الاجتماعي فكر في حالة تنفيذ ، ولا يكفي الأديب ببناء المجتمعات ، فأنما الكيان الاجتماعي فكر في حالة تنفيذ ، ولا يكفي الأديب ببناء المجتمعات ، وإنما يبقى جرس الخطر الذي ينذر بما في الأسس من تخلخل وتصدع<sup>(٥٩)</sup> .

ويقوم التزام « نازك » على دعامتين أساسيتين ، لا غنى لأحدهما عن الأخرى ، وهما : (أ) الدعامة الروحية (ب) الدعامة الثورية ، ومعنى ذلك أنها ترفض كل ما يشوه إنسانية الإنسان المستخلف في الأرض ، من زيف ونفاق ، وعبودية وطغيان ، وشر وفساد ، والتزامها بهاتين الدعامتين ، يمثل في نظرها الالتزام بمقومات الإنسان الكامل ، وفي ذلك تقول في تقديمها لديوانها « للصلاة والثورة » :

(٥٨) المرجع نفسه ص ١٦٧ ، ص ١٦٨

(٥٩) المرجع نفسه ص ١٦٩ —

« وأول ما أحب أن أتحدث عنه في هذه المقدمة عنوان المجموعة » للصلاة والثورة « فهو يمثل في نظري جانبي الإنسان الكامل في هذا العصر ، أما « الصلاة » فهي رمز الجانب الروحي فينا ، هي الورد التي تنبت في النفس الإنسانية من أثر اتصالها بالمنابع الأزلية الجميلة ، منابع الله ، وهي تشمل كل ما لا تفسر له من حياة الإنسان الغامض الممعن في الغموض ، كالأحلام التي تكشف لنا أحيانا أحداث المستقبل كشفا لا يمكن تعليقه علميا ، ومثل انكشاف الغيب للإنسان في لحظات التجلي والكثافة الروحية ومثل أثر الصلاة والدعاء في تحقيق رغباتنا ... !

أما « الثورة » الجانب الثاني من العنوان ، فهي عندي رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية وشر وطفيان وقبح وظلم في الحياة الإنسانية ، والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، فالإنسان الذي يصلي لله صلاة كاملة الأبعاد ، شامعة التطلعات هو الإنسان الذي يعرف الرفض الحق والثورة على كل ما يبين كمال الإنسانية ، لا .. بل ان الصلاة عندي هي نفسها الثورة ، وقد عبرت عن هذا بالنص :

متى نصلي ؟ إنما صلاتنا انفجار  
صلاتنا ستطلع النهار  
تسلح العزل ، تعل زاية الثوار  
صلاتنا ستشعل الأعصار  
ستزرع السلاح والزنبق في القفاز  
تحول اليأس الى انتصار  
صلاتنا ستقتل الجذب الى اخضرار  
وتطعم الصغار  
فاكهة الصمود والإصرار  
يا قبة الصخرة .. من صلاتنا سيرتوي آذار  
وتنبت الرايات والثمار  
صلاتنا تفجر الأنهار



وتبعث الغناء ، والليمون ، والأحرار  
تعيدنا للوطن المسروق ، تمحو العار

فالصلاة هنا معادل حي للقيم الثورية ، والقيم الجمالية ، والقيم  
الإنسانية ، وهي تربية للروح والجسم ، وإكمال الإنسانية للإنسان ، ولهذا  
سميت هذه المجموعة « للصلاة والثورة » داعية الإنسان العربي الى أن يرتفع  
بالجناحين الاثنين : جناح الروح وجناح القتال ، وهما الجناحان اللذان سلح  
بهما الإسلام هذا الإنسان في كل زمان ومكان ، ليرتفع الى أعلى ذرا  
انسانيته ، فيدرك أبعاد الروح ، ويحقق حريته وحرية أمته ، ويمتلك الأرض  
التي استخلفه الله عليها .

وهذان الجناحان يرتبطان ارتباطا وثيقا ف شعر هذه المجموعة ، ويعبر عن  
ذلك قولي : ينتصر الإنسان  
يرتفع الآذان

فاتنصار العربي على الظلم في فلسطين هو المعادل القتالي لارتفاع الآذان من  
قبة الصخرة ، ولا يمكن أن تتم انتصارات الإنسانية دون أن تكتمل الروح  
التي كان ارتفاع الآذان رمزا لها<sup>(٦٠)</sup> .

ان مفهوم الالتزام عند نازك يختلف الى حد كبير عن مفهوم الالتزام  
الوجودي ، ومفهوم الالتزام الاشتراكي أيضا ، ثم .. وهذا هو المهم .. يختلف  
اختلافا شديدا عن مفهوم الالتزام الذي طبقه الشعراء الملتزمون بأيديولوجيات  
شرقية أو غربية في عالمنا العربي وأخطر ما في مفهومها للالتزام ، اقترابه من  
المنطقة المحرمة في الأدب الأيديولوجي المعاصر ، ألا وهي منطقة الفكر  
الإسلامي ، فهي ترى أن القيم الإسلامية تمثل عنقا راعيا بين القيم الروحية التي  
تبني ضمير الإنسان ، والمدفع الذي يحمي كرامة ذلك الإنسان من الظلم  
والاستبداد ، والزيغ والنفاق ، والجمود والتخلف .. ! .

( ٦٠ ) ديوان « للصلاة والثورة » — المقدمة ص ٨ إلى ص ١١

وإذا كان دعاة الالتزام في الواقعية الاشتراكية يستيحيون لأنفسهم، تصوير قيعان المجتمع المملوطة بالوحل ، الغارقة في حمأة الجنس والرذيلة ، فنازك ترفض هذا الاتجاه ، وتدعو الى أدب ملتزم بأخلاقيات الإسلام ومثله .

والالتزام عندها لا يبرر أن يهمل الشاعر المقومات الفنية للشعر تحت ستار أهمية القضايا الاجتماعية التي يتناولها ، مهما كانت أهمية هذه القضايا ، فالجودة الفنية هي الأساس في تقويم الشاعر ، وليس اختيار الموضوع « فمن الشعراء اليوم من يؤثرن الموضوعات ذات الطابع الإنساني ، ومنهم من يندرون موهبتهم الشعرية للتغني بالقومية العربية وآمالها وأجنادها ، ومنهم من يملك ميلا فلسفيا بحيث تجتذبه الموضوعات الذهنية ، وآخرون لا يهتزون الا لنشوة عاطفة يحسونها ، وقد يكتب الشاعر في أكثر من اتجاه واحد ، وإنما الشرط هو الإجادة في الاتجاهات التي يتناولها جميعا ، فإذا أحسن في أحد الاتجاهات ، وضعف في سواها ، أحصيناه شاعر اتجاه واحد<sup>(٦١)</sup> » .

و « نازك » ترفض محاصرة الشعراء وراء أسوار النظريات المذهبية التي يحاول بها بعض النقاد محاصرة انسانية الشاعر وفنيته ، وضغطهما ضغطا شديدا بحيث يلبسان النظرية الضيقة<sup>(٦٢)</sup> وهي تشير بذلك الى تفسير كل من « أنور المعداوي » والدكتور محمد منلور ، لتجربة الحب عند علي محمود طه ، فهما يريان أنه مخلوق بطبعه الفطري للهو والعبث ، وتعقب على رأيهما هذا فتقول : « والواقع أن أنور المعداوي مثل محمد منلور ، في أنه وضع النظرية أولا ، ثم جاء بشعر الشاعر ، وضغطه ضغطا شديدا بحيث يلبس النظرية الضيقة<sup>(٦٣)</sup> » .

ثم تقول مهاجمة بعض النقاد المولعين بضغط الشعراء في قوالب مذهبية ، أو قوالب النظريات الضيقة :

« ان لأعماق الإنسان حدودا شاسعة لا يسير غورها ، بحيث يصعب علينا

( ٦١ ) الصومة والثرثرة الحمراء — دراسة نقدية في شعر علي محمود طه — لتؤك الملاحكة ص ٥٠

( ٦٢ ) انظر المرجع السابق — القلمة — ص ٩

( ٦٣ ) انظر المرجع نفسه — ص ٧ الى ص ٩ .

أن نحكم عليها حكما عاجلا لا تأمل وراءه ، ولكم أتمنى أن يترتب بعض نقادنا المولعين بصياغة النظريات ، قبل أن يدمنوا الشاعر الذي يدرسونه بحكم جازم ، صاحب ، جارف ، ولقد ذهبت أنا نفسي ضحية لهذا الاندفاع أحيانا ، فصيح حولي سياج عال من الفرضيات الخيالية ، ولست أشك في أن سواي من الشعراء قد تعرضوا لمثل هذا الظلم أيضا ، فذهبوا طعما سهلا لنظرية هوجاء ، لا يعرفون لها أساسا في حياتهم<sup>(٦٤)</sup> .

ويتضح موقفها التأثير على تيار الالتزام السطحي ، في دراستها النقدية لشعر علي محمود طه فهي تتعاطف معه تعاطفا موضوعيا ، مع أنه شاعر غير ملتزم بقضايا المجتمع في معظم شعره<sup>(٦٥)</sup> كما تعاطفت مع المهجرين — على الرغم من رومانسيته وعدم إيمانهم بالالتزام الأيديولوجي<sup>(٦٦)</sup> التزامها — اذن — التزام انسان حر .. التزام انسان عربي مسلم .. لا انسان آلي تحركه أيديولوجيات وشعارات ، كما تحرك أصابع المهرج مزيجا من الدمى الخرساء .. !

#### — ٤ —

### موقفها من قضايا المجتمع

ونازك ترى أن الملتزمين السطحيين ، قد حولوا مبدأ الالتزام المبني على حرية الاختيار والارادة الى اجبار وقهر ، فتحول الالتزام الى الزام ، ولذلك نجد الدعوة الى هذا المبدأ « حين نخللها تتكشف عن خطأ جسيم في النظر الى الصلة بين الفرد والمجتمع ، فهي تضع أحدهما في دائرة منفصلة كل الانفصال عن دائرة الآخر ، بحيث اذا أراد الفرد أن يخدم المجتمع ، كان عليه أن يقتل حريته الذاتية أولا ، ان كل اهتمام بالفردية في هذه الحالة يبدو للمجزيين هلا

(٦٤) المرجع نفسه ص ١٣ ، ١٤

(٦٥) انظر دراستها له في كتاب « الصومعة والشرقة الحمراء »

(٦٦) انظر كتاب في « الشعر والشعراء » — للدكتور عبد بندي — ص ٩

للمجتمع وإعمالاً له<sup>(٦٧)</sup> ولذلك ونتيجة للنظرة التجزئية التي تسود المجتمع العربي ، نرى بعض دعاة الالتزام يقيمون سدا منيعا بين المشاعر الذاتية للشاعر ، وقضايا المجتمع وأزماته ، فيعتبرون أي قصيدة تصور عاطفة الحب أو غيرها من العواطف لها وعيها ومعاداة للالتزام ، وكأن الشاعر لا يصبح ملتزما بقضايا المجتمع ، إلا اذا انسلخ من إنسانيته ، وتنكر لمشاعره وأحاسيسه ،

وأزماته وهمومه ، انهم يدعون الى اجتماعية الشعر ، وهم لا يفهمون ما هو واقع المجتمع ، ولذلك فهي تسألهم : « وما هذا الواقع ؟ أليس هو حياة الناس ؟ الناس الذين لا يمر عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لأسباب تخصهم فرديا ، ويعيشون مفكرين في عواطفهم وآمالهم وهمومهم ، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحساسات ومشاكل نفسية وصدقات وأفكار . وأي لون من الشعر يستطيع أن يعبر عن هذه الحياة الواقعية الإنسانية ؟ أهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات أم هو الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة ؟

ثم اننا حين نسلط الضوء على قولهم « انعزالي » نجدنا ازاء لفظ من تلك الألفاظ التي وسع الاستعمال معناها ، أو لعله ضيقه حتى فقد دقته ، فالدعوة ( أي الدعوة الى اجتماعية الشعر ) حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد الأدبي ، تنسى أن المجتمع انما يترك طابعه على الفرد اجبارا لا اختيارا بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسما طاغيا لا يملك الفرد أن ينجو منه حتى اذا لاذ بأشد أنواع « الانعزال » ، فحسب الإنسان أن تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت كلها في مجتمع بعينه ، لكي يكون واحدا من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام ، ومثل هذا الفرد لا بد أن يمثل المجتمع سواء أراد أم لم يرد .

ألا يدل هذا على أن الدعوة<sup>(٦٨)</sup> لا تستند الى الواقع ، وانما تشيد لنفسها

( ٦٧ ) التجزئية في المجتمع العربي — المقدمة — ص ٦

( ٦٨ ) أي الدعوة الى اجتماعية الشعر

دعائم من هواء في فراغ خيالي ؟ ذلك أنها تغرم بالمجتمع ، فتحمل مصباحا لتبحث عنه في ضوء النهار ، وبدلا من أن تذكر أنه كيان معنوي لا وجود له الا على صورة أفراد من الناس ، نجدها تجلس على كرسي مريح ، وتتخيل له صوراً مثالية منمقة ، ثم تطلب الى الأفراد أن « ينضغطوا » في اطارات هذه الصور ، وهذا منطلق معكوس ، فما هذا المجتمع ؟ انه نحن .. أنا وأنت أيها القارئ وجيراننا وأصدقائنا وبنوعنا .. وكلنا نمثله : الشاذ منا والذكي ،

والغبي والموهوب ، ولكن دعاة الاجتماعية لا يصدقون هذا ، فهم لا يدرسون يبيئتنا مستبدلين عليها بانتاج شعرائها وأدبائها ، وانما يريدون أن يملوا على الشعراء والأدباء أدبا يمثل البيئة ، وهذا ألطف المتناقضات<sup>(٦٩)</sup> — وعلى الرغم من سخريه « نازك » بهذه النظرة السطحية لقضية اجتماعية الشعر ، فهي لم تنتكر لقضايا المجتمع العربي — كما تفهمها هي — لا كما يفهمها أصحاب الشعارات ، هؤلاء الذين يرون أن موقف الأديب الواقعي الاشتراكي من العالم والمجتمع ، ينبغي أن يكون « الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الشاعر أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي ، وهي تتمسك بهذا الموقف ، لأنها تعتبره أساس الالتزام ، ودليلا على تبني الكاتب أو الشاعر أو الفنان وجهة النظر التاريخية في صراع الطبقات ، وتقبله للمجتمع الاشتراكي »<sup>(٧٠)</sup> وليس هناك من دليل على تناقض دعاوى هذه الفئة من زعمهم أن التزامهم يحقق الحرية للكاتب والشاعر ، وهو الالتزام الذي يحدد ( لينين ) أهدافه بوجوب ارتباط الأديب الملتزم ارتباطا علنيا بحركة : « البروليتاريا » ، وأن يبتدي ف عمله الابداعي بخطة الحزب الشيوعي ، وأن يجعل انتاجه متوخيا نشر الفكرة الشيوعية<sup>(٧١)</sup> ، ولنفرض أن هناك أدبيا يختلف مع ذلك الاتجاه المذهبي .. فماذا يكون مصيره أمام ذلك الأمر الصادر من « لينين » ؟

( ٦٩ ) قضايا الشعر المعاصر — ص ٢٦٤ ، ٢٦٥

( ٧٠ ) الالتزام في الشعر العربي ص ٣٣

( ٧١ ) انظر : الأدب الشيوعي . للمعر نسيم — ص ٢٤

ان أخطر ما في هذه الدعوى الإرهابية الى اجتماعية الشعر — من منطلق أيديولوجية محدد — « أنها تسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التي لا تحاول تحديدها ، من نحو قولهم : « الأبراج العاجية » و « المتهرين من الواقع » و « الأدب الشعبي » و « الشعراء الذاتيين » ، وقد أدى تداول جماهير الكتاب لهذه الألفاظ الى اضطراب شديد في مدلولاتها ، وأكسبها من السطحية ما يجعل الناقد المثقف يتمحرج من استعمالها ، محاولا صياغة تعابير جديدة تؤدي معانيها الفنية والنظرية<sup>(٧٢)</sup> » .

ولقد كانت « نازك » على حق في هجومها على هؤلاء المذهبيين السطحيين ، اذ كانت هتافاتهم الصاخبة الداعية الى اجتماعية الشعر — كما يفهمونها هم لا كما ينبغي أن تكون — كانت هتافاتهم في الخمسينات والستينات ، أشبه بصرخات عصبية محمومة ، تطغى على الصحافة العربية طغيانا عاصفا ، وتكرر في محطات الإذاعة ، وتسلل الى أحاديث الأندية والجمعيات ، ولذلك بات على الشعر المعاصر أن يواجه الموقف ويتخذ قرارا<sup>(٧٣)</sup> .

ان أصحاب هذه الضغوط الالتزامية حين يلحون على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعيا ، يجعلون « الموضوع » في الشعر هو الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر ، ولا يهتمون بسائر مقومات القصيدة ، كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى ، والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية ، ويقصرون عنايتهم على موضوع القصيدة فقط ، وكأنه العنصر الوحيد الذي يكونها وهذا يخالف لمفاهيم الشعر البديعية ، فلعل الموضوع في نظر النقد الأدبي أتفه مقومات الشعر ، وذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر ، سواء أدار حول مشاكلنا القومية ، أو حول شجرة توت ، أو معركة سباب في شارع ضيق ، فالهمم على كل حال هو أسلوب الشاعر في معالجة الموضوع ، ولذلك نجد الموضوع عينه ميتا أو مغمى عليه عند شاعر ، حيا ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان ،

( ٧٢ ) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٦١

( ٧٣ ) انظر المرجع السابق ص ٢٦١

ومن هذا يبدو أن الدعوة تلح على العنصر الوحيد الذي ليس شعريا في القصيدة ولا تكفي هذه الدعوة الساذجة بالتركيز على الموضوع ، بل تحدد مجاله تحديدا صارما ، فكل شعور لا يتعلق بالوطنية — في أضيق معانيها — يقابل منها بالصد والإعراض والشتائم ، وهكذا نجدها لا تكفي بهدم سائر معالم القصيدة وإنما تهدف أيضا الى أن تتحكم حتى في العنصر الوحيد الذي أبقت ، وهو : الموضوع ، فهي تحمل سيفا بئرا ، وتقف مترصدة ، فما تكاد تعثر على انفعال خصب يستجيب لجمال وردة ، أو حب ساذج ، أو شعور بأزمة نفسية يعانيها فرد انسان ، حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة ، وتحكم على القصيدة بالتفاهة ولقد قرأنا في الصحف العربية مقالات عجيبة في النقد تصفق لكل قصيدة اجتماعية ، حتى اذا كانت من وجهة نظر الفن والنقد لا تستأهل أن تسمى شعرا ، ولو أراد النقد أن يتصدى لها ، لانهارت انهيارا فاجعا ، وهذا كله جنابة الموضوع على الناقد<sup>(٧٤)</sup> .

وهي لذلك تحذر من خطورة انقياد الأفراد في المجتمع العربي الى التيارات الفكرية الطاغية — دون فهمها ودراستها ومناقشتها .. انها ترى أن الفرد العربي لم يعد يسأل نفسه الآن « لماذا » وإنما يرى الظاهرة شائعة في المجتمع ، فينقاد لها دون أي اعتراض أو مناقشة .. واذا أفقد الإنسان الرغبة في ادراك الأسباب فذلك هي الطامة الكبرى في نظر كل متأمل<sup>(٧٥)</sup> .

---

( ٧٤ ) المرجع نفسه ص ٢٦٣

( ٧٥ ) انظر : التجزئية في المجتمع العربي ص ١٧١

## موقفها من الأدب القومي

وكما حرف بعض أدعياء الالتزام مفهوم الالتزام ، في مجال القضايا الاجتماعية ، فقد حرفه أيضا في مجال آخر ، وهو مفهوم الأدب القومي ، فجعلوا الأدب القومي هو الذي يتناول القضايا القومية تناولا مباشرا أقرب الى التناول الخطابي الصارخ ، وضيقوا مفهوم القومية في الموضوعات ، وأسلوب التناول والرؤية ، وفي ذلك تقول « نازك » : « لقد ألف أغلب كتابنا أن يتحدثوا عن الأدب القومي ، وكأنه يتجلى في الموضوع الذي يتناوله الأدب العربي ، فإذا تناول الأديب قضايا القومية تناولا مباشرا عدوه أديبا قوميا يمثل الفكرة العربية حق التمثيل ، وأما اذا لم يكتب في تلك الموضوعات فانه في نظرهم ليس أديبا قوميا ، وما يكتبه بعيد عن الأدب القومي ، وهذه النظرة تجعل المظهر الإيجابي للقومية ، هو التحدث فيها تحدثا صريحا ، فنحن عندها قوميون اذا نحن كتبنا في القومية ، ولسوف نصبح غير قوميين حين نكتب في أي شيء آخر غيرها .

ان هذه الفكرة — في الواقع — بعيدة عن العمق والحق كل البعد ، ذلك أنها تقع في خطأ فلسفي جسيم ، أنها تنكر الجانب العفوي من القومية ، وتقيم في مكانه موقفا خارجيا مصطنعا ، فهل حقا أن كل من يتحدث في القومية يمتلك الروح العربية الصادقة ؟ وهل يفقد الأديب العربي روحه القومية اذا هو لم يكتب على الإطلاق في قضايا القومية ، وعلى هذا هل يصح أن نزعم بأن توفيق الحكيم الذي لم يكتب أبجائا في القومية ، ليس أديبا قوميا ذا روح عربية ؟ (٣٦) » .

ثم توضح مفهوم القومية — كما تؤمن به — قائلة : « وانما الأدب القومي



هو الذي يعبر تعبيراً أصيلاً عن الروح العربية بكل ما لها من عفوية وانطلاق ، انه يمثل ، دون أن يقصد لفتات ذهن الأمة العربية وملاحم شخصيتها الفكرية والروحية ، وهو يحمل طابعها الشعوري ، ومستواها العاطفي ، والصفات العامة لشخصيتها ، وهذا كله قابل لأن يتجسد سواء أتمحدث الكاتب عن القومية أم لم يتحدث ، وإنما العلاقة بين الأدب القومي وكتابة الأديب عنه علاقة عارضة لا شأن لها ، فالعروبة أوسع من مجرد حديثنا عنها انها تكمن في خلودنا وأهدابنا ودمائنا ، وهي تجري مشتعلة في كلماتنا .

ان أي أدب نكتبه ، في أي موضوع ينبض بها ، ويشير إليها ، ولعل أصدق الأدب قومية هو الأدب الذي لا يدري أنه قومي ، كالطفل العربي الذي يتلقى انطباعاته في بيئة عربية فلسوف تنطلق العروبة في كل ما يقول ويفعل سواء أعرف ذلك أم لم يعرفه<sup>(٧٧)</sup> لقد انخرط هؤلاء الدعاة بمفهوم الأدب القومي ، وأحاطوه بأخطاء شائعة ، لعل من أبرزها ذلك الخطأ المرتبط بفكرة الالتزام التي أحيطت بقداسة ارهاية ، وفي ذلك تقول « نازك » : « لقد شاعت هذه الفكرة شيوعاً عظيماً في السنوات العشر الماضية<sup>(٧٨)</sup> ، حتى خيل إلينا أن الداعين إليها كانوا مستعدين لقطع عنق كل السان يخطر له أن يناقشها ، والحق أن الطغيان والإرهاب اللذين لجأت إليهما هذه الدعوة ، قد كانا ولم يزالا يلفتان النظر ، وملخص هذه الدعوة أن الأديب في انتاجه ينبغي ألا يطيع دوافعه الفردية ، وإنما يلتزم تصوير واقع المجتمع ، عليه أن يخرج من حلود نفسه ليخدم المجموع ، ومهما كان الإرهاب الفكري الذي تسكت به هذه الدعوة خصومها فانها تبقى دعوة مهلهلة لا تصمد للنظرة المتأمل ، والواقع أنها من وجهة نظر المنطقي والفلسفة ، تركز في جوهرها الى تجزئية شنيعة بين الأدب والحياة من جهة ، وبين المجتمع والفرد من جهة ثانية ، فإذا كان واقع المجتمع شيئاً لا تمثله حرية الفرد الحققة فما هذا المجتمع ؟ وما ملاحمه ،

( ٧٧ ) المرجع نفسه ص ١٢٠

( ٧٨ ) نقصد من عام ١٩٦٤ إلى عام ١٩٧٤ ، وهو عهد صدور كتابها الذي ناقش فيه فكرة الالتزام المرتبطة بالأدب القومي .

ولماذا ينبغي أن نضحى بالفرد من أجله ؟ ومن قال ان هذا المجتمع ينبغي أن يكون أي شيء غير ملاح أفراده ؟<sup>(٧٩)</sup> .

وهكذا يبدو وبجلاء أن القومية عند دعاة الالتزام ، هي النقيض الفكري للحياة ، هذا ما تستخلصه « نازك » من دعاوى هؤلاء الملتزمين ، ثم تقول معقبة على ذلك « فالمرء إما أن يكون حيا متمتعا بالحرية الفردية والسعادة ، أو أن يكون : ١٠ ، تلك هي نهاية افتراضاتهم ، اذا نحن استخلصنا الحقائق الكامنة وراء دعوة الالتزام ...

وبكلمة أخرى ان الأديب العربي سيكون قوميا بمجرد أن يصور نفسه ومشاعره وأفكاره تصويرا حرا ، واذا ذاك تصبح لفظة « الالتزام » لا شأن لها ، ويثبت لكل ذهن أن العروبة ليست اتجاهها قسريا يجب أن نتعلمه من الكتب والصحف ، وإنما هي نحن ببساطتنا واندفاعاتنا ، والإنسان العربي هو القانون القومي الأعلى ، فلن يستمد مقاييسه من أقوال الملتزمين ، وإنما سيشتقها من أعماق قلبه العربي النابض ..<sup>(٨٠)</sup> .

ان « نازك » التي نظمت أروع القصائد القومية ، الصادرة عن وعي عميق ، وشجاعة نادرة ، لا ترضى أن يتحول الشعر الوطني الى مفهوم يضيق معنى الوطنية تضيقا شديدا يفصل بين دائرة المواطن الصالح ، ودائرة « الإنسان » ، فلکی يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها<sup>(٨١)</sup> ينبغي له أولا أن يتخلص من انسانيته ، فلا يحب قوس قزح ، ولا يفعل لمنظر الحصاد ، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية .. فكل هذا اذا تغنى به الشاعر ، إنما يثبت « سليته » ، في نظر الدعوة<sup>(٨٢)</sup> .

---

( ٧٩ ) المرجع نفسه ص ١٢٢ ، ١٢٣

( ٨٠ ) المرجع نفسه ص ١٢٣ ، ١٢٤

( ٨١ ) أي : في نظر « الدعوة إلى اجماعية الشعر » كما ينادي بها بعض المنهيين .

( ٨٢ ) قضايا الشعر المعاصر ص ٦٦٦

### موقفها من القيم الإسلامية

أوضحنا — سابقا — ونحن نتحدث عن مفهوم الالتزام عند نازك ، أنها ترى الإنسان الكامل في هذا العصر ، هو الذي يتكامل فيه هذان الجانبان ، ألا وهما : الصلاة والثورة ، وهكذا يبدو الالتزام عندها التزاما بأعمق ما في الوجود والكون ، وأجمل ما في الطبيعة ، وأنبل ما في الإنسان .. انه التزام يربط بين منارات الأرض ومنارات السماء ، بين اشراقات الروح المضيفة بوحى الله ، واشراقات المدفع المضيء بارادة الثوار ، انه التزام يحطم الثنائية بين عالم الأرض وعالم السماء ، وبين دين الله ، ودنيا الناس هذا الالتزام — وهذا المفهوم الالتزامى الذي لا ينحاز للشرق أو الغرب ، يجعلها تدين اليسار المتطرف ، كما تدين اليمين الرجعي :

عن يمين وعن يسار ثعابين ، حقود ، مطامع ذئبية  
فيمين مكشر الفم عن أنياب وحش أحداقه همجي  
ويسار يصب في جرحنا الملح ، ولمسات كفة دمويه ( ٨٣ )  
بين هولين حاقدين، الى أين سنمضي في العتمة اللولبية ؟

وهي تدعو الشاعر المتدين إلى أن يكون أدبه صورة لحياته المتدينة ، وألا يفصل بينهما ، وتتجلى هذه الدعوة واضحة في أحد أبحاثها في كتابها « التجزئية في المجتمع العربي » حيث تهاجم النظرة التجزئية التي تفصل بين الدين والحياة ، وينتج عنها أن نرى أدبيا يزعم أنه متدين ، ويكتب مع ذلك أدبا متحللا مبتذلا ، دون أن يردعه دينه عن ذلك<sup>(٨٤)</sup> ، ودعوة « نازك » إلى التزام الشعراء العرب بمبادئ الإسلام وقيمه الروحية والأخلاقية تكسب مفهوم الالتزام عندها ، طابعا جديدا لا نجده في ألوان الالتزام الأخرى التي

( ٨٣ ) ديوان « للصلاة وللثورة » من قصيدة « الخروج من المتعة » ص ١٠٦

( ٨٤ ) انظر « التجزئية في المجتمع العربي » ص ٧

تحفل بها الساحة الأدبية ، من التزام اشتراكي ، أو التزام وجودي ، أو التزام قومي ، إلى آخر هذه الالتزامات .. !

وان المرء ليتساءل أحيانا .. لماذا أفرط هؤلاء الملتزمون في الدعوة إلى هذه الألوان من الالتزام ، بينما أهملوا عامدين ، أو غافلين ، الالتزام بقيم الإسلام ومبادئه في المجتمعات العربية الإسلامية ؟ تجيب على ذلك « نازك » فتقول : « كان لأقبالنا الشديد على قراءة آداب الغرب ، ونقلها إلى لغتنا ، أثر سيء في حياتنا العقلية الحديثة ، فما لبث أن أصابها بالانحراف ، فقد أخذنا عنهم فيما أخذنا موقفهم من الدين ، والتقطنا نظرتهم المادية إلى الحياة ، وموقفهم من الدين يختلف اختلافا جسيما عن موقفنا نحن ، فان الدين الإسلامي يرتبط كل الارتباط بالفكر ، وقد قامت حول القرآن أركان اللغة والأدب والفقه والمنطق والتصوف والفلسفة جميعا ، بحيث تعد هذه العلوم كلها تفرعات لعلم القرآن ترتكز إليه ، وتدور حوله ، لا .. بل ان طلب العلم ونشره قد بقي هو نفسه واجبا دينيا مفروضا يؤديه الطالب والعالم قرنى إلى الله ... ،

أما في أوروبا فان الدين يتصف بشيء من الانعزال عن الحياة فلا يرتبط بالأدب والفكر الا من بعيد ، فالغربي يعد الدين لله ، والأدب للحياة ، وكأن الحياة نفسها ليست لله ، كما يعتقد المسلم<sup>(٨٥)</sup> ولذلك الموقف — في نظرها — سببان : ( الأول ) أن المسيحية ، بتقريرها لقيام الخطيئة الأولى ، وبدعوتها الرهينة والامتناع عن الزواج ، قد احتفظت بنظرة مثالية لها جمالها ، غير أنها عسيرة التطبيق ، ولذلك بعد الدين عن الحياة بعدا طبيعيا ، وهو أمر لم يعرفه المجتمع المسلم حيث الدين يجعل الزواج سنة مفروضة ( الثاني ) أن المسيحية ، التي نزلت في بلاد العرب ، قد فشلت في تحويل الغربي تحويلا كاملا عن وثنية آباؤه ، فبقي ثنائي المعتقد ، يصلي لله ، ويؤمن رغما عنه بآلهة الإغريق ، وهو يذهب يوم الأحد إلى الكنيسة ، فلا يلبث أن يرجع إلى منزله ليقرأ الفلسفات اليونانية ، ويكتب أدبا طابعه وثني تتردد فيه أسماء الآلهة الشريرة التي كان يعبدها اليونان والرومان ... ، وبسبب هذه الوثنية الغربية بقي المسيحيون

( ٨٥ ) المرجع السابق ص ١٣٤

العرب ، أوثق صلة بالمسيحية الحقبة من مسيحيي الغرب .

وقد دعا الغزاة وأعوانهم ، عبر السنين الماضية ، الى أن تحضن الثقافة الغربية بكل ما فيها ، دونما تدبر أو مناقشة ، فكان مما أخذناه عنهم هذه التجزئية العجيبة بين الدين والحياة ، وقد كان لذلك تأثير سيء في حياتنا وفكرنا ، لأن الدين الإسلامي يكاد يكون هو الحياة العربية نفسها ، فلا نستطيع انتزاع أحدهما الا بانتزاع الآخر ، فقد كان الإسلام ديناً هلياً ، وثورة سياسية وفكرية واجتماعية معا ، ولذلك اهتزت له الأرض العربية اهتزازاً خصباً ، وأحدث انقلاباً عميقاً في مناحي الحياة كلها ، ولم يترك الإسلام في حياة العربي شاردة ولا واردة الا ضبطها وأحصاها ، وقد كان القرآن كتاباً شاملاً فيه اللغة والأدب والشرعة والأخلاق جميعاً ، فبنى عليه تراثنا كله ، فاذا فصلنا الدين عن الحياة ، كما يفعل الغربيون الذين نقلدهم ، لم يكن معنى ذلك الا أن نفصل العروبة عن تراثها وحضارتها ، ونحب أن نضيف الى هذا ، أن القرآن — باعتباره كتاب الدين الاسلامي والثقافة العربية معا — سيبقى أبداً كتاب كل عربي مهما كان دينه ، فالمسيحي العربي ، لا يستطيع أن ينزع من روحه وذهنه آثار القرآن لأن التراث الإسلامي قد كان ، وما زال الثقافة الكبرى للعربي ، وها نحن نرى اخواننا المسيحيين يحققون غير قليل من كتب التراث الإسلامي في اخلاص يثبت ما نقول أجمل اثبات .

وقد اتخذ الأدب الجديد الذي ينشره اليافعون العرب ، موقف الغربيين من الدين فظهرت عندنا الوثنية مصحوبة بالاحاد في أدنى مستوياته ، وهو مستوى الكفر بدافع التقليد والنقل ، فلا شك في أن هذا الاحاد أوطأ مرتبة من الاحاد مصدره شك يعتري النفس فيضللها ويحيرها ، وقد واكب هذا ابتعاد الجيل اليافع عن القرآن ، وما فيه من أجواء روحية ، وكنوز أخلاقية ، وثروة لغوية وأدبية ، وكل ذلك لا يشر بالخير فاذا مضينا فيه قطعنا جذورنا الحضارية ، وأضعنا الروح العربي جملة<sup>(٨٦)</sup> .

( ٨٦ ) المرجع نفسه ص ١٢٥ ، ص ١٢٦

و « نازك » من هذا المنطلق ، تهاجم بعض الأدباء الذين يسترون وراء شعارات الحرية الفكرية ، فينادون بحرية الأديب في نشر أدب الجنس والألحاد ، غير مباليين بأن هذا الأدب يهدم أخلاقيات المجتمع ، وهي ترى أن الحرية المطلقة للفرد تناقض مصلحة المجتمع » ولذلك تقيد بحفظ حقوق الآخرين ، ومصلحة الجماعة كلها ، وعلى هذا تبطل حجة الذين ينادون بحرية الأديب في نشر أدب الجنس والألحاد ، فإن هذا الأدب يهدم المجتمع ، ومن حق الجماعة أن ترفضه ، فلا يحق للمواطن أن يطعن أمته في صميم كيائها الروحي والخلقي بدعوى حقه في الحرية<sup>(٨٧)</sup> .

ومن هذا المنطلق أيضا تهاجم أنصار المذهب الطبيعي ( Naturalism ) الذين جعلوا واجب الأديب أن يصف كل ما يقع للإنسان ، دونما اعتبار لقيم الأخلاق ومصلحة المجتمع ، مما أدى الى أن ينحدر بعض الكتاب الى منحدرات موبوءة تلعب بها الفرائز الحيوانية على شكل يلغي الحضارة ، ويرد الإنسانية الى عهود الوحشية والبربرية وقد اقتبس أدباؤنا العرب هذه النظرة الى الأدب في اتجاهها السلوكي والجنسي ، حتى أصبح أدبنا يضم أشنع النماذج في الإنسانية والخلق<sup>(٨٨)</sup> .

انها توضح للمخدوعين من أدبائنا ، النائمين وقوفا ، السائرين وراء حطام الثقافة الغربية ، محتضنين في أدبهم مفاهيم العدمية والعبث والغثيان والتشاؤم والجنس والعنف ، توضح لهم أن الواقع العربي يختلف عن الواقع الأوروبي ، وأن بيننا وبين الغرب فروقا جوهرية تجعلنا نعيد النظر في مواقفنا ، ونظرتنا للكون والوجود والحياة والمجتمع<sup>(٨٩)</sup> .

---

( ٨٧ ) المرجع نفسه ص ١٤١

( ٨٨ ) انظر المرجع نفسه ص ١٣١ وما بعدها .

( ٨٩ ) انظر المرجع نفسه ص ١٤٢

## مفهومها للالتزام كما يبدو في شعرها

أوضحنا أن مفهوم الالتزام عند « نازك » مفهوم ملتزم بأنبل ما في الإنسان وأروع ما في الطبيعة ، وأعمق ما في الكون والوجود .. ! مفهوم يقوم على دعائمي : الصلاة والثورة ، ويربط بين اشراق الروح المضيفة بوحى الله ، واشراق المدفع المضيء بارادة الثوار .. !

من هذا المنطلق الذي ينطلق منه التزامها في شعرها ، يبدو مفهوم الشعر عندها مفهوما متمردا على الانغلاق المذهبي السطحي ، متمردا على تقنيات أصحاب الشعارات الجوف .. ! وهذا ما يتضح في كثير من قصائدها التي تلتزم فيها بقضايا السياسة والمجتمع ، ان التزامها في هذا المجال يختلف — كما أوضحنا — عن مفهوم الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين ، والوجوديين على السواء ، فهي لا تصدر في شعرها عن الالتزام بتعاليم الحزب الذي ينادي بتفسير مادي للوجود والحياة ، والثقافة والتاريخ ، كما لا تصدر عن عدمية أو عبثية أو غشيان ، انها تصدر عن جنور ممتدة في الأرض العريية .. أرض النبوات والوحي .. وينابيع الضوء الإلهي ، كما تختلف في شعرها السياسي والاجتماعي عن أصحاب الأيديولوجيات من بعض الشعراء العرب ، ولذا فهي تدن في شعرها هذا ، المنحرفين من أهل اليسار وأهل اليمين على السواء ، ولا تتملق يسارا أو يمينا وتلتزم بموقف الشاعر صاحب الرسالة الذي يوجه المجتمع ، ويواجهه — اذا لزم الأمر — ولا يدغدغ غرائزه ، أو يبارك سقطاته ، ثم انها لا تردد — كبعضهم — قضايا للاستهلاك المحلي ، ولا تجري وراء السلطات المذهبية الحاكمة ، لتحرق بين يديها البخور ، وتبارك أخطاها وخطاياها ، ان شعرها السياسي والاجتماعي ، يلتزم بالمواجهة والتحدى والغضب ، والتمرد ، على الواقع الذي يراد فرضه على العالم العربي ، ولعل أهم ديوان يجسد ذلك المفهوم الالتزامي ، ديوان « للصلاة والثورة » ولو لم يكن

لها في مجال الالتزام السياسي والاجتماعي الا ذلك الديوان ومقدمته ، لكفائها ذلك في ريادة الحركة التصحيحية لمسار الشعر السياسي العربي المتترم .

ولعل أهم السمات الجديدة في مفهومها الالتزامي — كما يبدو في شعر ذلك الديوان — السمات الآتية :

#### ( أ ) امتزاج المضمون السياسي بالمضمون الروحي :

فهي تمزج بينهما دون فصل مصطنع بين ما هو سياسي ، وما هو ديني ، لأنها كما أوضحنا سابقاً<sup>(٩٠)</sup> تؤمن بأن الإسلام ليس ديناً كهنوتياً ، يفصل الدين عن الدنيا ، ويعزل الإنسان المسلم عن واقع مجتمعه ، انها تؤمن بأن الصلاة الحقيقية ترتبط بالثورة وأن اكتمال الإنسان المسلم يتم عندما يربط بين السيف والمصحف ، والعبادة والدفع ، وهذا الفهم العميق للإسلام يجعلها تدن الكاتب المسلم الذي لا يمثل اسلامه فيما يكتب أو يدع ، هذا الفهم الذي يربط بين الدين والدنيا ، وبين ابداع الشاعر ، وعقيدته الإسلامية ، يكاد يكون مفقوداً لدى كثير من قيادات الشعر الحر في العالم العربي المعاصر ، ولا أبالغ اذا قلت ان هذه القيادات تقف موقفاً شبه معاد لهذا الاتجاه ، لأنها — أو معظمها — يتجه الى كعبة شرقية أو غربية ، ويتعبد في محاريب مادية ، أو محاريب عديمة — أو محاريب « ليبرالية » أو محاريب رافضة لكل ألوان المحاريب !

وغير نموذج لظاهرة امتزاج المضمون السياسي بالمضمون الروحي في شعرها : قصيدة « الهجرة الى الله » حيث تقول في مناجاة للذات الإلهية ، متحدثة عن عذابات الإنسان الفلسطيني وتشرده ، باعثة فيه الأمل ليوم المطر — أو — الثورة القرية :

وجدتك في الترائيل المسائية

وتبني تحت أستار الدجى عشا

لقبرة مروعة وقمرية

---

( ٩٠ ) انظر حليشا عن موقفا من القيم الاسلامية



للأجفة مشردة ، وأضلعتها على الأحزان مطويه  
لحاقلة مهاجرة عن الأوطان منفيه  
وجدتك ترسل المطرا  
ترش يباب أرض غير مسقيه  
وتروياها بأكواب سماويه  
تعلق في سماء وجودنا قمرا  
وتهديه الى ليلة أحزان ضبابيه  
وتمنحه الى يابرة ظمأى  
حشائشها من الأمطار منسيه  
وجدتك تبذر الإصرار ملء سواعد العمال  
رأيتك تردع الزلزال  
عن القرية والصبيان والمسجد  
رأيتك سكرا في لثغة الأطفال  
وتعطي اللحن سحرىا وان لم يسأل المنشد  
وتأتينا بلا موعد  
وتفتح مغلق الأقال<sup>(٩١)</sup>

ثم تتوجه بصرخات استغاثة الى الله سبحانه وتعالى ، لينقذ « القدس »  
الجريجة ، ليعث في الأمة العربية خليفة « للمعتصم » — فاتح عمورية ،  
وقاهر « تيوفيلوس » — أو خليفة لصلاح الدين — قاهر الصليبيين :  
ملكى .. طالت الرحلة ، طالت ، وانقضت أحقاب  
وبين عوالم مقفلة أبحرت ، أسأل ، أسأل الأبواب  
حملت معي جراحات الفدائيين  
وطعم الموت في أيلول ، طعم الطين  
حملت معي هموم ( القدس ) يا ملكي وجرح ( جنين )  
وليل شاحق الأسور لا ينجاب

( ٩١ ) ديوان « للصلاة والثورة » ص ٧٠ ، ٧١

فأين الباب ؟ أين الباب ؟  
قراييني مكدسة على المهراب  
وقرآني طواه ضباب  
وذلة مسجدي الأقصى تقلبني على سكين  
ولا معتصم أدعوه ، لا فينا صلاح الدين  
ننام الليل ، نصحو الفجر مجروحين  
ومطعونين ، مقتولين<sup>(٩٢)</sup>

ثم تصرخ في وجه الداعين الى مهادنة الصهاينة ، ومسالمتهم ، موضحة أهم  
سبب في مأساة فلسطين ، بل .. في مأساة الأمة العربية كلها ، وهذا السبب ،  
أو ذلك العامل هو : أننا أضعنا وجودنا الحقيقي ، واعتصرت معامل الأصباغ  
الغريبة أصالتنا ، وانتزعت منا مصادر قوتنا الخطيرة ، ألا وهي : اسلامنا  
وقرآتنا ، وكانت النتيجة أن أصبحت أرضنا مقاصل للأحرار ، واختنق  
الإنسان العربي في أرضه ، قبل أن تخنقه مخالب السفاحين الصهاينة ، وفي ذلك  
تقول :

فكيف نهادن الطغيان ؟  
وكيف نصافح الشيطان ؟  
ألم تخصب مدائننا بعطر الورد والقرآن ؟  
فكيف نبئت مسبيين ؟  
وكيف ننام منفيين  
عن الأوطان ؟  
أكاليل الزهور ذوت سوى زنبقة الأحزان  
مساكننا على فوهة البركان  
وأنت تظل يا ملكي ، مع القتل ، مع الجزحى  
تظل مرابطا سهران  
ونحن هنا أضعنا الدين .. !

---

( ٩٢ ) المرجع السابق — القصيدة نفسها — ص ٧٥

وقاتلنا أحببتنا الفدائيين  
سكبنا الدم في بيروت، أهرقناه في عمان  
بأيدينا .. جعلنا أرضنا مقصلة الإنسان .. (٩٣)

هذا المزج بين الدين والدنيا ، بين الصلاة والثورة ، بين الشاعر وعقيدته الإسلامية ، اتجاه التزامي جديد بشرت به ( نازك الملائكة ) وهي لا تخفي ذلك ، ولا تتوارى خجلا منه ، بل تعلن صراحة أن طريق الخلاص للأمة العربية طريق واحد ، هو طريق العودة لقيم الإسلام ومبادئه ، لا طريق التسول على موائد الأيديولوجيات الشرقية أو الغربية :

ولا يعترينا الى أمسنا الكوكبي حنين

ولا نتذكر أن الحضارة كانت لنا ، والوجود جنين<sup>(٩٤)</sup>

انه طريق لا يصبح فيه الإسلام مجرد صلاة وصيام ، وإنما طريق ترتبط فيه ابتهالات المؤمن في صلاته ، بدقة استخدامه للصواريخ في حروبه ، ويرتبط فيه صوت المؤذن في المسجد ، بأذان المدفع والقنبلة في ميدان القتال ... ، والحق أن مأساة المسلمين الآن في فصلهم المضلل بين الصلاة والمدفع ، وفي ذلك تقول « نازك » : « فانتصار العربي على الظلم في فلسطين هو المعادل القتالي لارتفاع الأذان من قبة الصخرة ، ولا يمكن أن تم انتصارات الإنسانية ، دون أن تكتمل الروح التي كان ارتفاع الأذان رمزا لها<sup>(٩٥)</sup> »

وهي تعبر عن ذلك الاتجاه في شعرها ، فتقول :

يا قبة الصخرة

يا ورد ، يا ابتهالة مضيق الفكرة

ويا هدى تسيبحة علوية النبره

يا صلوات عذبة الأصدا

جاشت بها الأبهاء

( ٩٣ ) المرجع السابق — من قصيدة « الهجرة إلى الله » ص ٧٥ وما بعدها

( ٩٤ ) المرجع نفسه — من قصيدة « القتال والياشين » ص ١٣٧

( ٩٥ ) ديوان « للصلاة والثورة » — المقدمة ص ١١

.....  
يا مسجدا أسكت تسييحاته صهيون

من أجل حلم وقح مجنون  
كيل في أرجائه الصلاة والخضره

.....  
هل تدفن العطور والألوان والمياه ؟  
ينبجس الفداء وردا ساخن الحمره ؟  
نسقيه من ثممة الدعاء  
من حمرة الدماء  
نطعمه سنابل الفداء

نختصر الزمان في تسييحة ثره  
يصرخ فيها عطش الثورة<sup>(٩٦)</sup>

فطريق الخلاص للعرب المعاصرين ، يمكن أن نوجزه في قولها : « نختصر  
الزمان في تسييحة ثره — يصرخ فيها عطش الثورة » .

(ب) ومن الجديد في التزامها السياسي والاجتماعي : انه التزام « لا يبارك  
أخطاء النظم القائمة على مسخ انسانية الإنسان ، وتحويله الى كتلة آلية من  
الشعارات والهاثافات ، التزام يدين الانحراف أيا كان مصدره ، وأيا كان  
اتجاهه ، دون تفریق بين اليمين واليسار ومن ثم فهي — بشجاعة وجراً — تدین  
في بعض قصائدها من يضللون الأمة العربية ، سواء كانوا عرباً ، أو غير  
عرب ، كما تعری بعض النظم العربية ، ولا تبارك أخطاءها ، وهو ما افتقدناه  
في كثير من الشعر العربي الملتزم ، الذي كان دائماً يبارك خطايا النظم الحاكمة  
— أيا كانت هذه الخطايا — في الستينات والسبعينات ، ولعل أروع قصائدها  
التي تتسم بالشجاعة والمواجهة المتمردة : قصيدة « القنابل والياسمين » وفيها  
تصور مأساة من مآسي الصمت العربي القاتل لكرامتنا ، أمام مذابح اسرائيل  
وجرائمها ، ففي ليلة ١٠/٤/١٩٧٣ — كما تقول « نازك » في مقدمتها لهذه

---

( ٩٦ ) المرجع السابق من قصيدة « للصلاة والثورة » ص ١٤٩

القصيدة — دخل الجيش الاسرائيلي بيروت وصيدا ، ونسف البيوت ، وقتل  
ثلاثة من قادة الفدائيين ، ثم هاجم مخيمات اللاجئين ، وغادر البلاد دون أن  
يعترضه أحد :

من البحر أقبل ، هاجم بيروت تحت الظلام  
وجاس الشوارع ينسف ، يذبح  
ويصدح في كفه طائر الموت يصدح  
وبيروت وسنى تقاتله .. في المنام  
وصيدا ، على البحر ، عش حمام  
أما في ديار العروبة كلب فينبج ؟  
أما من نعاج فتنتطح ؟  
وهل نحن أعمدة من رخام ؟  
وحتى الرخام

له عصب ، ويمج المذلة ، ينهض للانتقام  
وحتى القبور المهانة ترتج فيها العظام  
وتغضب ، تهجم ، تجرح .. !

.....

لماذا يغار علينا ونرضى ؟ ويسقط منا المئات  
ونستقبل القصف والطائرات  
كأن القنابل فوق مدائننا باسمين  
كأن اهاناتهم يرتقال وتين  
كأن المذلة دفء ،  
وأغنية ،  
وحياة

لماذا يضيع الدم العربي ؟ وكيف يهون ؟  
وجذر القرابة فوق ثرانا متين  
وفيم نشرد من أرضنا ؟ وتمر السنين  
تليها سنين

ونسكت لا نتمرد .. لا نتمزق .. لا يعترينا الجنون

نشيع بالرقص والبسمات

جنائزنا الشاحبات الحضييه

نكفن من دون رعشه

ولا وله ، شهداء العروبه

ونرقدهم من شعاراتنا في توابيت هشه

وينسج حولهم الصمت ليلا عريضا ووحشه

أتلك الوجوه المدماة ؟ تلك الرؤس الحبيبه ؟

نعمرها في مقابر من كلمات ؟

نحارب قاتلها بالمواويل والأغنيات ؟

فليس لنا بين ضوء النجوم جبين

ونضحك في وجه أعدائنا .. ونلن<sup>(٩٧)</sup>

ومن ذلك أيضا : قصيدتها : « عناوين وإعلانات في جريدة عربية » ،  
وفيها تصور دور الإعلام العربي في تخدير الشعب العربي ، وإلهائه عن قضاياها  
المصرية ، وبإيجاز فهي تصور مأساة الأمة العربية من خلال ( أراجوز )  
الإعلام العربي :

أغنية جديدة تنشدنا نجاه

هذا المساء ، حفلة ساهرة وعشر راقصات

عري وخمر ، خاسر من لم يلق

الكأس تلو الكأس حتى يترغ الألق

حتى نكون قد تخلصنا من اليهود

وبالأغاني قد رصفنا دربنا الحر ، غدا نعود

الى فلسطين فبالكنوس حررنا قراب الوطن المفقود

أمريكا تدعم تل أبيب من أرصدة العروبة المجمعه

لبنان طفل ضائع ، خلوده ممتقه

---

( ٩٧ ) المرجع السابق من قصيدة « القتال والياسمين » ص ١٣٢ إلى ص ١٣٦

ألفاظه راعشة متقدده  
ويستجير كل يوم صارخا بالأمم المتحدة  
يصب ما بين يديها أدمعه  
يشكو لها ما يصنع العدو ، يرجوها سدى أن تمنعه  
يسألها أن يصفعه  
أمريكة سيدة « الفيتو » ونحن لم نزل خيامنا مهده  
سلاحنا ألفاظنا المحادرة المعريده  
في مطعم الوادي محمور جيله  
يا سيدي وتنتقي من تشتهي : آنسة أو سيده  
ونحن تحمينا حكومات شداد ورعه  
تسهر طول ليلها ،  
تعمل لاسترجاع كل قرية مضيعه  
جرائد منوعه  
ما بين حد الحق والباطل تبقى امعه  
وللعناوين صدى وقرقه  
ثم تدمرت في ثوان ، تتلاشى الزوبعة<sup>(٩٨)</sup> ،

وما أشد ألم الإنسان العربي ، وألم الدارس لشعر الثورة في العالم العربي ،  
حين يقارن بين شعر « نازك » في هذا الصدد الذي يصرخ محذرا الشعوب  
العربية ، ومحذرا أيضا حكامها من استمرارية المأساة الفلسطينية ، واستمرارية  
أسلوب علاجها بهذه الطرق العقيمة ، واستمرارية خداع الشعوب وتضليلها ،  
واذلالها وقهرها ، .. ما أشد ألم الإنسان العربي حين يقارن بين هذا الشعر  
المتحدي الغاضب ، وبين نماذج من الشعر الحر المنافق في عالمنا العربي ، ذلك  
الشعر الذي مجد بطولة ( جيفارا ) في أميركا اللاتينية ، وتحاذل أمام بطولة ألف  
جيفارا .. بل آلاف كانوا يكافحون الاستبداد في العالم العربي ، وكانوا أروع  
منه ألف مرة بطولة واستشهادا .. وتضحية وفداء .. ذلك الشعر المنافق الذي

( ٩٨ ) المرجع نفسه ، من قصيدة « عطين واعلالت في جملة عربية » ص ١٢٧ إلى ص ١٣١ .

دافع عن المضطهدين في ( فيتنام ) وأغمض عينيه راضيا عن مذابح السجون الحربية في عالمنا العربي المسلم .. !

(ج) روعة المضمون المتعاقبة مع فنية الشعر عند « نازك » :

وقد سبق أن أشرنا الى هذه الظاهرة — في حديثنا عن مفهوم الالتزام عندها — وقلنا ان « نازك » ترفض أن يهمل الشاعر المقومات الفنية تحت ستار أهمية القضايا الاجتماعية التي يتناولها ، مهما كانت أهمية تلك القضايا ، فالجودة الفنية هي الأساس في تقويم الشاعر ، وليس اختيار الموضوع<sup>(٩٩)</sup> ، كما قلنا انها ترفض محاصرة الشعراء وراء أسوار النظريات الجاهزة التي يحاول بها بعض النقاد ، ضغط انسانية الشاعر وفنيته ضغطا شديدا بحيث يلبسان النظرية الضيقة ، ومن هذا المنطلق نجد أن مفهومها الالتزامي — كما ينعكس في شعرها — يتعاقب ويتآزر مع القيم الفنية ، ولا ينفصم عنها ، وأن المضمون الاجتماعي والسياسي في ذلك الشعر يقوم على دعائم فنية ، لا على شعارات دعائية ، ولذلك نجد فكرها في شعرها الملتزم يقوم على الصورة المرسومة بريشة فنانة ، لا بمنجرة خطيب دعائي ، وهي حين تتناول قضية فلسطين ، تقدمها من خلال مجموعة من الصور المتآزرة المنسجمة المتجهة الى هدف واحد ، وقضية واحدة ، ولنتأمل مثالا لهذه الصور في قصيدة ( سوسنة اسمها القدس ) .

إذا نحن متنا وحاسبنا الله :

قال : ألم أعطكم موطنا ؟

أما كنت رقرقت فيه المياه مرايا

وحلته بالكواكب ؟ زيتته بالصبايا ؟

وعرشت فيه العناقيد ، بعثرت فيه الثمرة ؟

ولونت حتى الحجر ؟

أما كنت أنهضت فيه الدرا والجبال ؟

فرشت الظلال ؟

---

( ٩٩ ) انظر : حديثنا عن مفهوم الالتزام عندها .



وغلقت وديانه بالشجر ؟  
أما كنت فجرت فيه الينابيع ، كلته سوسنا  
سكبت التآلي والاحضرار على المنحنى ؟  
جعلت الذرى عابقا لنا ؟  
أما كنت ضوأت بالأنجم المنحدر ؟  
وفي ظلمات لياليكمو ، أما قد زرعت القمر ؟  
فماذا صنعتم به ؟ بالروابي ؟ بذاك الجنى ؟  
بما فيه من سكر وسنا ؟<sup>(١٠٠)</sup>

انها في هذه الصورة تغوص في أعماق الطبيعة ، وتنساب في بحيرات  
النجوم ، سابحة مع شراع القمر ، لتمزج مضمونها الروحي والسياسي ، بصور  
الطبيعة ، وتعزفه لحنا غير منفصل عن « سيمفونية » الكون والوجود :

سيسألنا الله يوما ، فماذا نقول ؟  
نعم قد منحنا الذرى والسواقي ومجد التلول  
وهذب النجوم ، وشعر الحقول  
ولكننا لم نصنها  
ولم ندفع الريح والموت عنها  
فباتت كزنبقة في هدير السيول  
نعم ! ودفعنا بأقمارها للأفول  
وقامر جهالنا بالضحي  
بالرى

بالسهول  
بسوسة اسمها القدس ، نامت على ساقيه  
الى جانب الرايه  
وفوق ثراها انحنى داليه  
وتعطر فيها السماء خشوعا ، تصلي الفصول

---

(١٠٠) ديوان للصلاة والثورة ، من قصيدة « سوسة اسمها القدس » ص ٤٠ ، ص ٤١

ويركع سنبها ، تهجد فيها الحقول  
وعبر مساجدها العنبرية أمري الرسول  
فماذا صنعنا بوردتنا الناصعة؟<sup>(١٠١)</sup>

ولا انفصال في شعرها بين ما هو ذاتي ، وما هو موضوعي ، فجراحها  
الذاتية تمتزج بجراح الأمة العربية ، في التحام فني سحري لا افتعال فيه ، ومن  
ثم فهي ترى طيف أمها الشهيدة في « لندن » ، يترأى في شهداء فلسطين ،  
ويتهادى في أطيايف شهداء القدس :

كل يوم نموتين في القدس ، كل صباح  
يقتلونك ، تنقل أخبار موتك سود الرياح  
تسقطين شهيدة  
في الشعاب القرية والطرقات البعيدة  
ترقدين مخضبة بدماء العقيدة  
من دمائك ينطلق الصاروخ وتنفض السكين  
من شفاهاك تنمو المروج ، وتعلو السنابل  
وعلى رجع شعرك يورق غصن الجليل  
تهض القدس ، تزحف أنهارنا ، يستحيل  
صمتنا خنجرا ، مدفعا ، ويصير التخيل  
لها زاحفا ويقاتل<sup>(١٠٢)</sup>

( د ) التجديد في الأوزان : ومن الجدير في مفهومها الالتزامي ، محاولتها  
التجديد في الأوزان ، واثراء موسيقى الشعر العربي ، فشعرها السيامي  
والاجتماعي لا يعيش محنطا في ثلاثيات الشعر الحر التي يتكئ معظمها على  
أوزان محددة ، تكاد تنحصر في محور الرجز والمتدارك والكامل والرمل ، وقد  
أشارت « نازك » في مقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » الى هذه الظاهرة  
التجديدية ، حيث تقول : « ثم أحب أن أقف عند قصيدتين في هذه المجموعة

(١٠١) المرجع السابق — القصيدة نفسها — ص ٤١ ، ص ٤٢

(١٠٢) المرجع السابق — من قصيدة « أقوى من القبر » ص ٦١ الى ص ٦٦

هما ( الملكة والبستان ) و ( سبت التحرير ) وسيلاحظ القارئ الذي يتحسس الوزن أنهما غريتان في شكلهما العروضي ، والحقيقة أنهما كلتيهما ( بند ) وليستا من الشعر الحر ، والبند ضرب من الشعر شاع في الرسائل الإخوانية في العراق منذ القرن الحادي عشر الهجري . ولعله لم يحاول شاعر قبلي أن يحوله إلى شعر خالص يخرج عن اطار الشعر الاخواني ، ورتابة موضوعاته ، وجمود صورة « (١٠٣)

ثم توضح الدعائم الموسيقية التي يقوم عليها وزن « البند » فتقول انه يقوم على وزنين اثنين هما : الرمل والمزج ، ومن أمثلة ذلك « البند » في شعرها الملتزم : قصيدتها « الملكة والبستان » وفيها تقول :

أرضه تبر وأسرار

وفيه ثمر النار

سيولا من تسايح ، ولهمون ، وأسلحة ، وثوار

وفيه يندق الضوء الى قلب العناقيد

وتخضل المواعيد (١٠٤)

(هـ) البناء الدرامي : وفي شعرها الملتزم تبرز بعض خصائص البناء الدرامي الماثلة في روعة رسم الشخصيات ، والمونولوج الداخلي ، والحوار ، ومن القصائد التي يتجلى فيها هذا الطابع الدرامي : القتابل والياسمين ، و « ثم يتفجر العسل » و « عناوين وإعلانات في جريدة عربية » و « سبت التحرير » (١٠٥) كما نراها تستخدم الأسطورة استخداما فنيا رائعا في قصيدة ( الأميرة النائمة ) (١٠٦)

يضاف الى ذلك اتكاؤها في التعبير على الرموز الإسلامية ، بدلا من الرموز الإغريقية والمسيحية التي فاضت بها أنهار الشعر الحر العربي في الخمسينات

(١٠٣) المرجع نفسه — المقدمة ص ٢٦

(١٠٤) المرجع نفسه ص ٧٧ ، ص ٧٨

(١٠٥) سبق أن أشرنا إلى أماكن هذه القصائد في ديوان « للصلاة والثورة »

(١٠٦) المرجع السابق ص ١٠٣ وما بعدها

والستينات<sup>(١٠٧)</sup> ، ومن هذه الرموز الإسلامية التي تنوهج في مفهومها الالتزامي الجديد ، قولها معبرة عن امتزاج كراهيتنا للصهيونية بعقيدتنا الإسلامية « حقدنا صام وصلى » ، وقولها مصورة أثر حرب أكتوبر في عو العار العربي « ومياه غسلتنا طهرت كل الزوايا » « وأتانا رمضان هل بالضوء » ، وبالنصر على أقطارنا<sup>(١٠٨)</sup> وقولها في هذا الصدد أيضا ساخرة من الصهاينة في حرب أكتوبر :

وفي سيناء ثانية كما تاهو — يتيهون  
الى أبد الزمان وليس من موسى — لينقذهم — وهارون<sup>(١٠٩)</sup>  
وقولها : أحاط بنا شذى هس  
يقص حكاية من دفتر الأمس  
عن المجد الذي غمس بالضوء رنى ( بدر )  
وحيث ( محمد ) معصوبة يمناه بالشمس<sup>(١١٠)</sup>  
وقولها « ويمكرون مكرهم ويمكر الرحمن » « سيهبط النصر على مرتلي  
القرآن »<sup>(١١١)</sup>  
وقولها في مناجاتها لقبة الصخرة : يا رعدة التقوى — يا أثر السجود في  
الجياد — يا مسجدا عطشان للقرآن والسجود<sup>(١١٢)</sup>

\* \* \*

وأخيرا فقد حاولت في هذا البحث مراجعة مسيرة النقد الأدبي في عالمنا العربي المعاصر ، والاسهام بمجهود متواضع مع من يحاولون الآن ، ايجاد تصور

(١٠٧) انظر : في ظاهرة تفشي الرموز الإغريقية والمسيحية في هذه الفترة : كتابي : « في الشعر والشعراء »  
للدكتور عبد بدوي — ص ٤٢ وما بعدها — ، و « حوار مع الشعر الحر » للدكتور سعد دغيس  
— ص ٩٠ وما بعدها .

(١٠٨) انظر هذه الرموز في قصيدة « سبت التحرير » ص ١٧١ ، ١٧٢ من ديوان « للصلاة والثورة » .

(١٠٩) المرجع السابق ، القصيدة نفسها — ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

(١١٠) القصيدة نفسها — ص ١٦٨ من المرجع السابق .

(١١١) المرجع نفسه — من قصيدة « للصلاة والثورة » ص ١٦٢ .

(١١٢) المرجع نفسه — القصيدة نفسها ص ١٥٢ .

عربي ، لنظرية عربية في النقد الأدبي الحديث ، وذلك من خلال دراستي لقضية « الدعوة الى اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام » .

ومن هذا المنطلق بدأت بدراسة مصطلح « الالتزام » وأصداؤه في الآداب القديمة ممثلة في الأديين : اليوناني القديم ، والعربي القديم ، ثم تناولت أثر التيارات الفلسفية والصراعات المذهبية في تطور مفهوم « الالتزام » في العصر الحديث ، حيث ازدهر ذلك المبدأ بعد الحرب العالمية الثانية ، وأصبح يمثل معلما بارزا من معالم الفكر العالمي ، نتيجة للتطور الكبير الذي حدث في أشكال المجتمعات البشرية ، وأنظمتها ، واتجاهاتها وازاء هذه التطورات الاجتماعية ، أعلنت مبادئ الالتزام كدعامة أساسية من دعائم بعض الفلسفات في الفكر المعاصر ، وواكبتها في ذلك حركات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية وأدبية وفنية ، وكان طبيعيا أن تثير الدعوة الى الالتزام ، جدلا عنيفا في صفوف المفكرين ، والأدباء ، والشعراء ، والفنانين ، والنقاد والمنظرين ، بين معارض ومعايد ومؤيد .

ولعل من أبرز تيارات الالتزام في عصرنا هذا : تيار الالتزام الوجودي ، وتيار الالتزام الواقعي الاشتراكي : أما الوجوديون ، فهم ينطلقون من التزامهم ، من منطلقات فكرية ، أبرزها : أن الفكر ليس انعكاسا للمادة ، وإنما هو مستقل عنها ، وصادر عن حرية إيجابية ، وهم يهدفون بذلك الى تغيير الموقف عن طريق الوعي بالقيم ، ومدار هذا الوعي حرية الفرد التي يقف فيها بنفسه على المواقف التي تتوافر فيها القيم ، ولذلك فهم يعتبرون أن تصوير الكاتب لعالمه ورسائله فيه ، ثم تقويم هذه الرسالة ، من أهم المسائل التي يعني بها النقد الوجودي ، وهم يفرقون في قضية الالتزام بين الشاعر والنثر ، ويستثنون فنون الشعر والرسوم والنحت والموسيقى ، من الالتزام ، لأن صبور هذه الفنون ، غير قابلة للالتزام .

أما الواقعيون الاشتراكيون ، فيرون وجوب التزام الشاعر ، شأنه في ذلك شأن النثر ، وهم ينطلقون في التزامهم من التفسير المادي للظواهر السياسية

والاجتماعية والحضارية ، ويرون أن الأدب فن له رسالة اجتماعية ، ودور خطير في تنظيم المجتمع .

وكان من الطبيعي في عصرنا هذا عصر النواذف الفكرية المفتوحة ، عصر الغاء المسافات والحواجز والسدود ، أن يتأثر الشعر العربي بثقافة العصر ، والمذاهب الاجتماعية السائدة ، ومن هذا المنطلق ظهرت الدعوة الى مبدأ الالتزام ، ونادى بعض النقاد والشعراء بوجوب ارتباط الشاعر بقضايا المجتمع العربي وقضايا الإنسان في كل مكان ، وكان لدعوة هذا الفريق ، صداها البعيد ، فتمصب لها من تمصب ، وهاجم من هاجم أما المؤيدون فكان من أبرزهم ، محمود أمين العالم ، والدكتور محمد مندور ، ورثيف خوري ، والدكتور محمد التويحي ، وكثير من أنصار الشعر الحر ، وأما المعارضون ، فكان من أبرزهم : الدكتور طه حسين ، والعقاد ، وشفيق جبري .

وحين نتأمل الملاح الجديدة التي أضافتها « نازك الملائكة » الى مفهوم الالتزام نجد أن مفهوم الالتزام عندها ، مفهوم جديد متميز عن تيار الالتزام الوجودي ، وتيار الالتزام الواقعي الاشتراكي ، ومتميز — أيضا — عن مفهوم الالتزام الأيديولوجي عند كثير من الشعراء العرب ، انه التزام مرتبط بشخصيتها الفنية المتميزة التي رفضت أن تناع ، أو تلوب في معامل الأصباغ المذهبية ، وآثرت أن تمتد بمجورها في أعماق الأرض العربية ، وحدائق الضوء

الاسلامية ، انه التزام بيناء الإنسان لا بهدمه ، بحريته ، لا بقمهره ، بفتححه ، لا بانغلاقه ، بايقاظ المجتمع ، لا بتملقه التزام يجعل تربية الوعي الجمالي في الإنسان ، مقترنا بتربية الوعي السياسي والاجتماعي ، انه التزام لا يخلق عداوة مصطنعة بين أزمات الذات الفردية وعواطفها من جهة ، وقضايا المجتمع

ومشكلاته من جهة أخرى ، بين ما هو ذاتي ، وما هو موضوعي ، انه التزام « نازكي » عربي ، لا يدخل في اطار الالتزام السطحي المتمذهب ، ولكنه يعمق فكرة الالتزام ، ويعطيها طابعا جديدا ومضمونا جديدا ، ويمدها بالخصب والعماء .

ويتضح هذا المفهوم الالتزامي النازكي ، حين نرجع الى مفهوم الأدب عندها ، انه مفهوم يجعل الأديب مثل المصلح الاجتماعي ، ويجعله مرتبطا برسالة لا يباي أن يقتل في سبيلها ، كما يجعل الأديب ذا تأثير فعال في المجتمع ، بحيث يصوغ القيم والأفكار والمبادئ التي تبني المجتمع ، وهي لذلك تهاجم الأدب الذي أفرغ من المضمون الخلقي والروحي ، ويقوم التزامها على دعامين أساسيتين لا غنى لاحدهما عن الأخرى ، وهما ( أ ) الدعامة الروحية ( ب ) الدعامة الثورية ، فالثورة عندها مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، والأنسان الذي يصلي لله صلاة كاملة الأبعاد ، شاسعة التطلعات ، هو الذي يعرف الرفض الحق ، والثورة على كل ما يهين كمال الانسانية .. لا .. بل ان الصلاة عندها ، هي نفسها الثورة ، والصلاة عندها معادل حي للقيم الثورية ، والقيم الجمالية ، والقيم الانسانية ، وهي تربية للروح والجسم ، وإكمال الإنسانية للإنسان ، وانتصار العربي على الظلم في فلسطين هو المعادل القتالي لارتفاع الأذان من قبة الصخرة .

ولعل أخطر ما في مفهومها الالتزامي : اقترابه من المنطقة المحرمة في الأدب الأيديولوجي المعاصر ، ألا وهي منطقة الفكر الاسلامي ، فهي ترى أن القيم الاسلامية تمثل عنقا راعيا بين القيم الروحية التي تبني ضمير الإنسان ، والمدفع الذي يحمي كرامة ذلك الإنسان ، واذا كان دعاة الالتزام في الواقعية الاشتراكية يستبихون لأنفسهم تصوير قيعان المجتمع الملطخة بالوحل ، الفارقة في حمأة الجنس والرذيلة ، « فناذك » ترفض هذا الاتجاه ، وتدعو إلى أدب ملتزم بأخلاقيات الإسلام ومثله .

والالتزام عندها لا يرر أن يهمل الشاعر المقومات الفنية للشعر ، تحت ستار أهمية القضايا الاجتماعية التي يتناولها ، مهما كانت أهمية هذه القضايا .

و « نازك » في موقفها من قضايا المجتمع ، تهاجم دعاة الالتزام السطحي ، الذين يخطئون في فهم الصلة بين الفرد والمجتمع ، فيضعون أحدهما في دائرة منفصلة كل الانفصال عن دائرة الآخر ، بحيث اذا أراد الفرد أن يخدم المجتمع ، كان عليه أن يقتل حريته الذاتية أولا ، وهكذا يبدو كل اهتمام بالفردية في هذه

الحالة في نظر هؤلاء السطحين — تعديا على المجتمع ، وإهمالا لحقوقه على الفرد .. ١

كما تهاجم تقديسهم للموضوع في الشعر ، بحيث يجعلونه هو الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر ، ولا يهتمون بسائر مقومات القصيدة ، كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة ، والمعاني الظاهرة والخفية .

وفي حديثها عن موقفها من الأدب القومي ، تهاجم من حرفوا مفهوم ذلك الأدب ، فجعلوه أقرب إلى التناول الخطابي المباشر وضيقوا موضوعاته ، ثم توضح الأسس الصحيحة لمفهوم الأدب القومي — كما تؤمن به — وفي موقفها من القيم الإسلامية ، تدعو الشاعر المتدين إلى أن يكون أدبه صورة لحياته المتدينة ، وألا يفصل بينهما ، وتجلجلى هذه الدعوة واضحة في أحد أبحاثها في كتابها « التجزئية في المجتمع العربي » حيث تهاجم النظرة التجزئية التي تفصل بين الدين والحياة ، ويتج عنها أن نرى أدبيا يزعم أنه متدين ، ويكتب مع ذلك أدبا متحلا مبتذلا ، دون أن يردعه دينه عن ذلك ، كما توضح العوامل التي جعلت الشاعر العربي لا يلتزم في شعره بقيم الإسلام ومبادئه ،

وأهمها التعصب الأعمى للثقافة الغربية بسليباتها وإيجابياتها ، وقد طبقت « نازك » مفهومها الالتزامي الجديد في ديوانها « للصلاة والثورة » فهاجمت الانحرافات في المجتمع العربي ، وعارضت اليمين الرجعي ، واليسار المتطرف ،

ولم تبارك أخطاء وخطايا بعض النظم الحاكمة ، بل واجهتها مواجهة ناثرة غاضبة ، وامتزج المضمون السياسي في شعرها بالمضمون الروحي ، دون فصل متعسف بين الدين والحياة ، كما تجلجلى فيه روعة المضمون المتعاقبة مع فنية الشعر ، حيث برزت في شعرها خصائص البناء الدرامي ، والرموز الإسلامية ، ومحاولات التجديد في أوزان الشعر الحر .



## لعل أهم محصلات ذلك البحث :

١ — أن تيار الالتزام يعتبر من أخطر التيارات التي كان لها — وما يزال — تأثيرها الواضح في مسيرة الفكر العربي الحديث ، وبخاصة في مجال الشعر والفن والنقد الأدبي .

٢ — هذا البحث وقفة متأنية لكشف ما اُخترت بتطبيق ذلك المبدأ في مجال الشعر العربي من دعاوى باطلة ، فرضها — أو حاول فرضها — بعض النقاد ، على عالم الشعر والشعراء وقد شاع من جراء ذلك التطبيق المنحرف ، أخطاء في مفهوم الشعر ، ومفهوم الأدب وتنجلى هذه الأخطاء بصفة خاصة في مفهومي : الشعر الاجتماعي ، والشعر القومي — كما أدى ذلك التطبيق المنحرف الى معاناة كثير من الشعراء الأحرار لضغوط اِرهايية وحصار من الصمت القاتل ، وتشويه لمواقفهم الوطنية والاجتماعية ، وقد عانت « نازك » ألوانا من هذه الضغوط الِرهايية .. !

٣ — كان للأيديولوجيات — الشرقية والغربية على السواء — أثرها في مسخ شخصية الشعر العربي الملتزم ، وابتعادها عن جذورها الحقيقية الضاربة في أعماق الأرض العربية ، وبنائيع الضوء الِاسلامية .

٤ — الدعوة الى اجتماعية الشعر — بمفهومها السطحي لدى بعض المذهبيين العرب — قد أدت الى فقدان كثير من الشعر العربي لمقومات الشعر الفنية ، حيث فهم بعض الشعراء أن الالتزام السياسي يحرم عليهم أن ينظموا قصيدة في تجربة حب ، أو وصف منظر من مناظر الطبيعة ، أو هاجس من هواجس النفس ، وبذلك فصلوا فصلا متعسفا بين أعماق الذات الفردية ، وأعماق الوجود والكون ، واخترعوا انسانا آليا لا يجب ولا يكره ، ولا يميز ولا يفرح .. انسان الشعارات الجوف .. !

٥ — أخطر ما في المفهوم الالتزامي الجديد لِنازك الملائكة : أنه تابع من شخصيتها الفنية المتميزة المرتبطة بالأرض العربية ، والفكر الإسلامي ، ومن ثم فهو مستقل عن تيار ي : الالتزام الوجودي ، والتيار الاشتراكي ، وأخطر ما

في هذا المفهوم — أيضا — أنه يقدم مفهوما جديدا للأدب والشعر ، ومفهوما جديدا لثقافة الإنسان العربي الذي يربط أذان المسجد بأذان المدفع .. !!

٦ — روعة المضمون الاجتماعي والسياسي في الشعر الملتزم ، ينبغي أن تتآزر وتتعاين مع المقومات الفنية للشعر ، وهذا ما يتضح في الشعر الملتزم عند « نازك الملائكة » .

## المصادر والمراجع :

- ( ١ ) الأدب المقارن — دكتور محمد غنيمي هلال ( الطبعة الرابعة ) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠ .
- ( ٢ ) أدبنا والاتجاهات العالمية — عبد الفتاح الدينى — الدار القومية للطباعة والنشر — القاهرة ١٩٦٦ .
- ( ٣ ) الالتزام في الشعر العربي — دكتور أحمد أبو حلاقة — دار العلم للملايين بيروت — ١٩٧٩ .
- ( ٤ ) بدر شاكر السياب — دراسة في حياته وشعره — دكتور احسان عباس — بيروت ١٩٦٩ .
- ( ٥ ) تاريخ الأدب اليوناني — دكتور محمد صقر خفاجة — مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ .
- ( ٦ ) التجزئية في المجتمع العربي — نازك الملائكة — دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤ .
- ( ٧ ) حديث الأربعماء — ج٣ — دكتور طه حسين — دار المعارف — القاهرة ١٩٦٤ ( الطبعة الثانية ) .
- ( ٨ ) حوار مع الشعر الحر — دكتور سعد دعيس — مؤسسة شبلي الجامعة بالاسكندرية ١٩٧١ .
- ( ٩ ) دراسات في المسرحية اليونانية — دكتور محمد صقر خفاجة .
- ( ١٠ ) ديوان ( للصلاة والخبرة ) — نازك الملائكة — دار العلم للملايين — بيروت ١٩٧٨ .
- ( ١١ ) شعراء مصر ويقتنهم في الجيل الماضي للعقاد — مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٣٧ .
- ( ١٢ ) الشعر العربي المعاصر — فضيلته وظواهره الفنية والمعنوية — دكتور عز الدين اسماعيل — دار الكاتب العربي — القاهرة ١٩٦٧ .
- ( ١٣ ) الصومعة والشرقة الحمراء — دراسة نقدية في شعر علي محمود طه لنازك الملائكة — دار العلم للملايين — بيروت ( الطبعة الثانية ١٩٧٩ )
- ( ١٤ ) العزلة والمجتمع ( نقولاي يريديف ) ترجمة فؤاد كامل — مكتبة النهضة المصرية ( سلسلة الألف كتاب ٢٨٩ — القاهرة ١٩٦٠ ) .
- ( ١٥ ) الغزل في الشعر العربي الحديث — في مصر — دكتور سعد دعيس مكتبة النهضة العربية — القاهرة ١٩٧٩ ( الطبعة الثانية ) .

- ( ١٦ ) فن الأدب — توفيق الحكيم — مكتبة الآداب بالجمائيز — المطبعة النموذجية — القاهرة ١٩٥٢ .
- ( ١٧ ) في الأدب المصري المعاصر — دكتور عبد القادر القبط — مكتبة مصر بالقاهرة ١٩٥٥ .
- ( ١٨ ) في الثقافة المصرية — محمود أمين العالم — دكتور عيد العظيم أنيس دار الفكر الجديد — بيروت ١٩٥٥ .
- ( ١٩ ) في الشعر والشعراء — ج١ — دكتور عيله بدوى — مكتبة الشباب — بالقاهرة ١٩٧٥ .
- ( ٢٠ ) قضايا أدبية — حسين مروة — دار الفكر بالقاهرة ( بدون تاريخ ) .
- ( ٢١ ) قضايا جليلة في أدبنا الحديث — دكتور محمد مندور .
- ( ٢٢ ) قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة — الطبعة الثالثة — مكتبة النهضة بمصر ١٩٦٧ .
- ( ٢٣ ) قضايا النقد الأدبي — دكتور بدوى طبانة ( الطبعة الثانية ) مكتبة الأنجلو المصرية .
- ( ٢٤ ) قضية الشعر الجديد — دكتور محمد التويهي — دار الفكر — مكتبة الخلائع ( الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٧١ ) .
- ( ٢٥ ) « ما الأدب ؟ » تأليف : جان بول سلتز — ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال — ( نشر مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة ١٩٦١ ) .
- ( ٢٦ ) المسرح المالى من اسخيلوس الى ارثر ميللر — للدكتور لويس عوض ( دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٤ ) .
- ( ٢٧ ) المدخل الى النقد الأدبي الحديث — دكتور محمد غنيمي هلال — مكتبة الأنجلو المصرية ( القاهرة ١٩٦٢ ) .
- ( ٢٨ ) نظرية الفن المتجدد — عز الدين الأمين — السودان ١٩٦٥ .
- ( ٢٩ ) النقد الأدبي عند اليونان — للدكتور بدوى طبانة — مكتبة الأنجلو المصرية .
- ( ٣٠ ) النقد العربي الحديث — أصوله — قضاياها — ومناهجه — دكتور محمد زغلول سلام — مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٤ .



# نازك الملائكة وأثرها في بعض اللغات الغربية

صالح طعمة

أستاذ العربية والأدب المقارن

جامعة الكويت



تشغل نازك الملائكة مركزا مرموقا في تاريخ الأدب العربي الحديث لا لكونها شاعرة مبدعة مجلدة فحسب — وقد تميزت بمجهودها المتواصلة منذ صدور ديوانها الأول ( عاشقة الليل ) ( ١٩٤٧ ) ، أو لأنها أسهمت إسهاما إيجابيا في تطوير القصيدة العربية في موضوعها وبنائها سواء كان ذلك في محولاتها الشعرية أم في تنظيرها لما شاع باسم الشعر الحر ، — بل لأنها عرفت بمجهودها النقدي المنظم ومواقفها من بعض القضايا الفنية واللغوية والفكرية في أدبنا الحديث .

وليس من الغريب أن يكون لأعمالها وآرائها صدى يتجاوز حدود الوطن العربي وأن يعنى بها كتاب في عدد من اللغات الغربية لاسيما الإنكليزية بالرغم من أن الغرب لم يول الأدب العربي الحديث اهتماما ملحوظا إلا بعد الحرب العالمية الثانية كما بينا في موضع آخر ( انظر الطعنة ٧٠ : ٢٤٣ — ٢٥٧ ) \*

وإذا استعرضنا نماذج مما كتب عن نازك الملائكة منذ عام ١٩٥٠ حتى أوائل الثمانينات ، فإننا نلاحظ أن الإشارات الأولى إليها كانت ذات طابع علم تهدف إلى بيان مكانتها في الشعر العربي الحديث . ولعل أول إشارة للتعريف بها وردت عام ١٩٥٠ في مقالتين نشرهما صفاء خلوصي في « المجلة الإسلامية » ( ٤٢ : ٤٠ — ٤٥ ) ومجلة الجمعية الآسيوية الملكية « ( ٤٣ : ١٤٩ — ١٥٧ ) . وضم مقاله الأول — كما يدل عليه عنوانه : « شاعرات العراق

---

\* سنشر الى المصدر بذكر رقمه أولا حسب وروده في قائمة المراجع في نهاية البحث تليه أرقام الصفحات .

المعاصرات» — تعريفا موجزا برباب الكاظمي وأم نزار الملائكة ونازك الملائكة وفطينة الثائب ولميعة عباس عمارة ، وكان لشاعرتنا شطر وافر منه تطرق فيه المؤلف إلى أثر الأدب المهجري فيها وأثر كيتس ود . هـ . لورنس ومحمود حسن إسماعيل ، من غير أن يدعم رأيه بأدلة ، وألح إلى استعمالها بعض الرموز أو الأعلام اليونانية في شعرها ذاكرا بينها — سهواً — « هيلواتا » وهو بطل أسطورة من أساطير الهندو الحمر ( وقد نصبت الشاعرة على استعمالها في ديوان ( شظايا ورماد ) ، وترجم لها مقتطفات من بعض قصائدها في ( عاشقة الليل ) : « بين فكي الموت » و « التماثيل » و « سياط وأصداء » و « أشواق وأحزان » . وكان خلوصي — حسب المعلومات المتوافرة لدى — أول من أشار في الغرب إلى خروج الشاعرة على نظام الشطرين واعتمادها التفعيلة أساسا وإلى إسهامها المبكر في وضع الأسس النظرية للشعر الحر مؤيدا ما ذهب إليه الشاعرة في مقدمة ديوانها ( شظايا ورماد ) ( ٤٢ : ٤٣ ) ، غير أن محلوله هذه — على ما لها من قيمة تاريخية — لم ينوه بها حتى في البحوث الأكاديمية التي ظهرت بعد عشرين عاما من تاريخ صدور مقاله . أما مقاله الثاني عن الشاعرة عاتكة الخزرجي فقد اتسم بشيء من التسرع في أحكامه كقولها عنها بأنها تفوق غيرها من الشاعرات مكانة ، وأضافه عليها لقب « ملكة الشعر الحديث غير المتوجة » ، وإن كان قد اعترف في موضع آخر بأنها في شعرها أقل من نازك الملائكة خيالا وأصاله وموسيقية ( ٤٣ : ١٥٤ ) .

وتبعت هذه المحاولة مقالتان للكاتب السوداني ووزير خارجية السودان السابق جمال أحمد نوه في إحداهما نازك الملائكة كإحدى الشاعرات البارزات ( ١٨ : ١٦٤ ) ، وخص في الأخرى ( ١٩ : ٢٠ ) قصيدتها « الأرض المحجبة » — وهي من ديوانها الثالث ( قرارة الموجة ) — بملاحظة ثناء و إعجاب وترجم بضعة أبيات منها مشورا إلى أنها لا تتميز بمثانة التعبير فحسب بل بكونها من خيرة القصائد العربية الحديثة .



وظهرت في عام ١٩٥٩ مقالة للكاتب الفرنسي « روسي » ( ٧٤ : ١٩٩ — ٢١٢ ) ، بعنوان « انطباعات عن الشعر العراقي : الجواهري ، مردان ، نازك الملائكة ، الياسي » وفيها نجد ترجمة لقصيدتها « غسلا للعار » بين ما ترجم من قصائد الشعراء الأربعة المذكورين ، غير أنها — أي المقالة — تفتقر إلى الدقة في ذكر المعلومات عن الشاعرة وأعمالها كقوله إن ديوانها الأول صدر عام ١٩٥١ ، و ( شغلها ورماد ) عام ١٩٥٤ .

وشهد عام ١٩٦١ عدة محاولات للتعريف بها : محاولة مونتي ( ٦٧ : ٩٩ — ١٠٩ ) في كتابه الثنائي اللغة عن الأدب العربي المعاصر حيث نجد قصيدتها « خمس أغان للألم » في نصها العربي كما نشرته مجلة الآداب عام ١٩٥٧ ، وترجمتها الفرنسية ، وإشارة أستاذها الكاتب والمترجم الإنكليزي المشهور ستيوارت في مقاله « اتصالات مع أدباء عرب » ( ٧٦ : ١٩ — ٢٠ ) وقد ذكر فيه بضعة أبيات من قصيدة « خرافات » كما ترجمتها الشاعرة نفسها مع بعض التعديل على حد تعبير المؤلف ، ومحاولة جورج صغير في الملحق الأدبي الأسبوعي لجريدة النيويورك تايمز ( ٧٥ : ٤٨ — ٤٩ ) حيث يقول عن نازك الملائكة بأنها تعبر في أنماط رمزية ونغم حزين عن المشاعر الخفية للمرأة المتبقلة ، ومحاضرة صالح جواد الطلعة التي أُلقيت في النادي النسائي لرابطة القلم في واشنطن ( ٢١ : ١٤ — ١٥ ) وقد اعتبرها أبرز شاعرة في العالم العربي ، وألح إلى ما يشوب شعرها من تمرد وحيرة وكآبة كما ترجم بضعة أبيات من قصيدتها « جامعة الظلال » .

إن هذه المحاولات وأمثالها مما ظهر حتى أواسط الستينات ظلت مقتصرة على الطابع التعريفي العام ، ونماذج شعرية محدودة من غير بيان مفصل لدورها في تطوير القصيدة العربية في سياق التجارب التي سبقتها أو عاصرتها ، أو التطرق إلى آرائها ومواقفها النقدية . غير أن هذه الجوانب بدأت تلقى اهتماما ملحوظا منذ ١٩٦٥ لا سيما في البحوث الأكاديمية أو الرسائل الجامعية التي

تناولت الاتجاهات الحديثة في الشعر العربي . ومما هو جدير ذكره أن معظم المعنيين بهذه الجوانب كتاب من الوطن العربي شاعت ظروفهم أن يواصلوا بحوثهم في الغرب ، أي أن الحضور العربي يعد عاملا أساسيا مسؤولا عن ظاهرة انتشار الأدب العربي الحديث في الغرب، وإبراز الشعر منه على وجه الخصوص .

وسأتناول بإيجاز الجوانب التالية : ١ — موضوع أسبقية دور الملائكة في استعمال الشعر الحر . ( ٢ ) آراؤها النقدية . ( ٣ ) تأثيرها بالشعر الغربي وترجمتها له . ( ٤ ) ما ترجم من شعرها .

## — ٢ —

تناول عدد من الباحثين موضوع بداية الشعر الحر ، وما إذا كانت الملائكة حقا أول من استخلمه أم أن غيرها سبقها إليه كالسياب أو شعراء آخرين كنفقولا فياض ولويس عوض .

ولعل موريه — وهو عراقي الأصل — كان أكثر المعنيين تتبعاً لهذه المسألة من الوجهة التاريخية ، فقد أشار في دراساته العديدة إلى محولات أبي شادي في التعريف بالشعر الحر ، ودعوته إليه واستعماله له منذ أواخر العشرينات . كما نوه بتجربة خليل شيبوب في قصيدته « الشراع » ( وقد نشرت عام ١٩٣٢ ) وان ذكر أخوه صديق شيبوب أن تاريخ نظمها يعود إلى ١٩٢١ ، وبتجارب لنفقولا فياض وفي طليعتها « وصال الخيال » التي نشرت في مجلة « الحرية » العراقية عام ١٩٢٤ . وقد خلص من دراسته لهذه التجارب وأمثالها إلى أن نفقولا فياض كان أول من قال الشعر الحر عام ١٩٢٤ ( ٧٠ : ٢٠٥ ) ورأى أن يخص الشعر الحر وخصائصه فصلا يتناول مرحلته الأولى ( ما قبل ١٩٤٧ ) وآخر لما أسماه بالمدرسة العراقية ( ٧٠ : ١٩٦ — ٢١٥ ) حيث ألم بأهم آراء الملائكة ومفهومها واستعمالها للشعر الحر إلانما شاملا معتمدا على كتاباتها النقدية لا سيما ما ورد منها في مقدمتها لـ « شظايا

ورماد » وكتابتها « قضايا الشعر المعاصر . » وقد ميز بين قصائدها التي تتبع نظام الشعر المقطعي Monostrophic والشعر الحر الذي لا يخضع لنمط ثابت من التفعيلات والقافية ، مينا أن ديوانها ( شظايا ورماد ) ( وقرارة الموجة ) يحتويان على ( ٢٥ ) قصيدة ذات نظام مقطعي موحد ( ٧٠ : ٢١٩ ) وكانت الشاعرة نفسها قد أشارت من قبل إلى أنها استعملت نظام المقطوعة Stanza وأنها أخضعت القافية أحيانا لأكثر مما فعل سواها ( ٩ : ١٧ — ١٨ ) كما في قصيدة « الكوليرا » التي جرت على النسق التالي في جميع مقاطعها : أ ب ب ج ج د د ب هـ هـ هـ هـ . وبين موربه أن تجربة السياب في قصيدته « هل كان حبا ؟ » تختلف عن قصيدة « الكوليرا » بكونها غير خاضعة لنظام مطرد في الشعر الحر ، وأن السياب كان على حق حين اعتبر محاولته أقرب إلى الشعر الحر بهذا المفهوم من قصيدة « الكوليرا » . ويفهم من هذا التمييز بين « النظام المقطعي الموحد » و « الشعر الحر » — وقد دعا إليه كذلك الكاتب التونسي في مقاله « قصيدة الكوليرا : ليست شعرا حرا » ( ٤ : ٣٧٦ — ٣٨٨ ) — أن القائلين به لا يعتبرون من الشعر الحر إلا القصائد غير الخاضعة لنسق أو نظام موحد ، ولا شك في أن مفهوم نازك الملائكة للشعر الحر أوسع من ذلك إذ أنها تريد به ما يخرج عن نظام الشطرين ويتخذ التفعيلة أساسا له سواء التزم أم لم يلتزم بنسق موحد كما بينت في مقدمتها لديوانها ( شظايا ورماد ) حين أشارت إلى نوعين من قصائدها الملتزمة وغير الملتزمة بنسق موحد ، من التفعيلات أو القافية ، لـ « الكوليرا » و « غرباء » من النوع الأول ، و « مر القطار » و « نهاية السلم » من النوع الآخر .

وقد تناول منح خوري ( ٣٩ : ١٣٧ — ١٤٤ ) و ( ٤١ : ١٢٧ — ١٤٩ ) مجموعة لويس عوض « بلوتو لاند » كتجربة أولى جادة في الشعر الحر سبقت محاولات الملائكة والسياب وبلورت على حد تعبيره « الأنماط والصيغ الشعرية الأساسية التي ميزت حركة الشعر الحر » ( ٣٩ : ١٣٨ ) ولكنه مع ذلك اعتبر الملائكة أول من وضع الأسس النظرية لتطوير هذا الشكل الجديد في مقدمتها لديوانها ( شظايا ورماد ) وكتابتها « قضايا الشعر المعاصر »

إن هذا الجدل الأكاديمي حول من كان أول شاعر استعمل الشعر الحر أو دعا إليه له مبرراته بالنظر إلى أن الأدب العربي الحديث قد شهد منذ أواسط القرن التاسع عشر دعوات تجديدية كثيرة نتيجة للتفاعل مع الآداب الغربية وما نتج عنه أو رافقه من حركة ترجمة أدبية واسعة ومحاولات للأخذ ببعض الأنواع والأشكال أو الأساليب الغربية ومنها تجارب الشعر المرسل والشعر المنثور والشعر الحر وأغلب الظن أننا قد نكتشف أسماء أو أعمالاً أخرى تتصل بالدعوة إلى التجديد إن قمنا بمسح شامل لما نشر في الصحف والمجلات العربية من شعر ونقد منذ أواسط القرن التاسع عشر ، غير أن ذلك كله لا يغير من تاريخ انتشار الشعر الحر كحركة بدأت في العراق ولا ينال من دور الملائكة الريادي في تطوره بفضل منزلتها كشاعرة استوعبت التراث الشعري العربي ومارست أشكاله الموروثة وجددت وظلت تواصل التجديد في هيكل القصيدة العربية حتى يومنا هذا وثانياً كمنظرة ذات رؤية أصيلة وثقافة وتجربة ساعدتها على وضع الأسس النظرية الأولى للشعر الحر ، وتتبع تطوره بتفصيل لم يشهده الأدب العربي الحديث من قبل .

### — ٣ —

يكاد الكتاب الذين درسوا الملائكة يجمعون على أهمية دورها ناقلة لها مواقفها وآراؤها في مجالات عديدة وقد ترجم لها بعض النصوص النقدية إلى عدد من اللغات الغربية كمقالة « الجنود الاجتماعية لحركة الشعر الحر » وقد ترجمها عبد الملك إلى الفرنسية ملخصة ( ١٦ : ٤٤٤ — ٤٤٧ ) كما ترجمها إلى الإسبانية مارتينيث مونتاث ( ٦٥ : ٣٧٢ — ٣٨٥ ) و « بداية الشعر الحر » وقد ترجمتها إلى الإنكليزية الزايت فيرنيا وباسمة الزركان ( ٣٥ : ٢٣٢ — ٢٤٣ ) وبحوثها « الأدب والغزو الفكري » ( ١٤ : ٣٠ — ٣٤ ) وقد لخصه وترجم بعض فقراته نسيم رجوان تحت عنوان « رفض تأثير أوروبا

الثقافي : احتجاج شاعرة عراقية « ( ٧٣ : ١٦ — ١٧ ) .

وفي مقدمة الموضوعات التي تناولها النقاد مفهوم نازك الملائكة للوزن في الشعر الحر وإصرارها على الالتزام بوحدة التفعيلة بدون الخروج على القواعد العروضية كما يتجلى ذلك في بحثها عن تفعيلات الشعر الحر . فرأى المستشرق الفرنسي جاك بورك أن مفهوما كهذا يمثل تقييدا — إن لم يكن انتكاسة — للثورة التي اتسم بها الشعر الحر ، وأن كتابها « قضايا الشعر المعاصر » كان متشددا لإزاء كل مرة يخرج على الضوابط التي اقترحها ( ٣٢ : ٢٧٢ ) . وأشار بلوي كذلك إلى النزعة المحافظة في كتابها المذكور إشارة عابرة ( ٢٩ : ٢٠٣ و ٢٢٨ ) وأغلب الظن أنه كان يريد بها موقفها من الشعراء الذين يخالفونها في تجاربهم الشعرية . وتطرقت الشاعرة الناقلة سلمى الجبوسي إلى الموضوع ذاته ورأت ألا ضرورة لإصرار نازك الملائكة على الالتزام بشبات الضرب ( ٣٨ : ١٦٥ ) كما خالفتها في موقفها من قصيدة النثر واعتبارها الوزن وحده معيارا للتمييز بين الشعر والنثر ( ٣٨ : ٦٣٨ ) كما يفهم من قول الملائكة « إن القصيدة إما أن تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرا وإما أن تكون نثرا فهي ليست قصيدة » ( ١٠ : ١٣٢ ) . وأشادت الجبوسي بمحرص الملائكة على سلامة اللغة مؤكدة أنها قدمت خدمة عظيمة إلى الشعر العربي الحديث بتبيانها بعض المحققات التي يقع فيها الشعراء ( ٣٨ : ٦٠٧ ) كما نوهت بمعالجتها للجانب اللغوي في فصلين في كتابها عن أساليب التكرار في الشعر ومسؤولية الشاعر اللغوية ( ١٠ : ٢٣٠ — ٢٤٠ و ٢٨٩ — ٣٠٠ ) .

ومن أعمالها النقدية التي كانت موضع بحث أو ثناء كتابها عن شعر علي محمود طه ، فقد لخص بلوي ( ٣٠ : ١٤٣ ) بعض آرائها حول ظاهرة الشهرة العريضة التي تمتع بها علي محمود طه وما نال من حظوة لدى جمهور قرائه على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم ( ١١ : ٨ — ١٧ و ٢٧ ) وأشار إلى تحليلها المتمكن النفاذ للموسيقية شعر طه في مواضع عدة من كتابها حيث تناولت العوامل التي أسهمت في خلق ظاهرة الموسيقى في شعره كالأصاليب

اللفظية والتناغم الصوتي ( ١١ : ٦٤ — ٦٨ و ١٤٣ — ١٥٦ ) . غير أنه عندما تعرض إلى مسألة الجانب الحسي في شعره أخذ الملائكة على ما أسماه بـ « إنكارها المغالي » لذلك ( ٣٠ : ١٤٤ ) بمثل قولها « نعتقد أن الحسية وطلب اللذة عارضان في حياة علي محمود طه لأن أصل نفسيته روحاني » ( ١١ : ٨١ ) وقولها « إن أعنف قصائد الشاعر الحسية لا تكاد تخلو من خلفية روحية أو فكرية » ( ١١ : ٣٦٥ ) وأحال القارئ على عدد من القصائد كـ « حانة الشعراء » و « حديث قبله » و « حمرة الشعراء » من ديوان ( زهر وخمر ) وقصيدة « سؤال وجواب » و « جزيرة العشاق » و « الغرام الذبيح » من ( الشوق العائد ) و « فلسفة وخيال » و « أندلسية » من ( شرق وغرب ) ليؤكد بذلك كله النزعة الحسية السائدة في شعره قائلا « ليس هناك من شك في أن وجهة نظره الرئيسية بدءًا من ديوانه الثاني حتى ديوانه الأخير ظلت باطراد تقريباً حسية » ( ٣٠ : ١٤٤ ) . ومن الجدير بالذكر أن الملائكة نفسها نصت على ذلك في كتابها حين قالت « إن المنهج العلمي في الدراسة يقتضي أن نقرر أن في دواوين علي محمود طه الأخيرة مسحة حسية ظاهرة خلا منها الديوان الأول ( الملاح الثالث ) فلقد زخر هذا الديوان بالفتات الروحية والمثل العليا وتقديس الجمال المجرد وطهارة الحس والنفس بينما أقبل الشاعر في دواوينه التالية إقبالا ملحوظا على وصف المشاهد الحسية وابتعد إلى درجة معينة — عن عوالمه الأفلاطونية الجمالية الأولى » ( ١١ : ٣٦٦ ) . واستشهدت ببعض القصائد التي أشار إليها بلوي ، وغيرها لا سيما في الباب السادس في كتابها ( ١١ : ٣٦٥ — ٣٨١ ) حيث تتبعته هبوطه « من مرتبة العاشق الأصيل إلى مرتبة المتفرج اللاهي الذي يبحث عن التسلية العابرة ومتمعة النظر والنشوة الحسية » ، وانتقاله من صومعة المثل العليا إلى الشرفة الحمراء ، أو من الدين إلى الوثنية . ولكنها — بالرغم من ذلك — لم تشأ أن تجاري من ينفي عن شعره روحانيته نفيا تاما كما فعل محمد منور ، وأرادت أن تجد تعليلا يبرر الشلوذ الظاهر للقصائد الحسية المنزع ، وإن كانت لم تفصح بوضوح عن ذلك بسبب الحاجة كما تقول إلى « معرفة التفاصيل الوافية عن

حياة الشاعر ونفسيته وآرائه » . ( ١١ : ٣٨١ و ١٠٤ — ١١١ ) .

أما بحثها « الأدب والغزو الفكري » ( ١٤ : ٣٠ — ٣٤ ) — الذي ألقته في المؤتمر الخامس للأدباء العرب المتعقد في بغداد عام ١٩٦٥ — فقد كان موضع تعليق في مصدرين : رجوان ( ٧٣ : ١٦ — ١٧ ) وموريه ( ٧٠ : ٢٧٣ — ٢٧٤ ) بالإضافة إلى ما ورد عنه في بعض المصادر العربية ( ١ : ١٢٠ — ١٢١ ) . لقد قلم رجوان بتلخيص البحث وترجمة فقرات منه تشمل أبرز النقاط التي أثارها الملائكة كالمقارنة بين الغزو العسكري والغزو الفكري ، وملاحظتها حول سلبية مواقف العرب التي تتجسد في ترك « ما هو جوهرى في حضارتنا وما نتفوق به على الغرب لنأخذ مكانه بضاعة رخيصة تضر بنا » وفقدان المدلول الأخلاقي للأدب العربي وانتشار روح التشاؤم فيه وابتعاد الجيل الجديد عن القرآن الكريم وما فيه من أجواء روحية ، والترجمة كوسيلة لإضعاف اللغة العربية . وأنهى تعليقه الذي كان أقرب إلى الأسلوب الصحفي منه إلى التحليل الأكاديمي بترجمة ما قالته الملائكة حول لجوء بعضهم إلى مأساة فلسطين كتبرير لموقف اليأس والعدمية والإحساس بالفراغ : « إن المأساة التي وقعت عام ١٩٤٨ قد ألهمت الوطن العربي كله بنار الكفاح والعروبة فقامت الثورات العظيمة في القاهرة والجزائر وبيروت وبغداد واليمن » ( ١٤ : ٣٣ ) .

ومهما تكن الأسباب التي دفعت رجوان إلى اختياره هذا البحث موضوعا للتعليق ونشره في مجلة سياسية مناوئة للعرب ، فإنه أراد أن يبين جانباً من رد الفعل العربي إزاء تسرب الغرب بطرائق حياته وأيديولوجياته على حساب تقاليد العرب الأصيلة وهويتهم الحضارية ، وأن يدلل على أن بين الداعين إلى مواجهة التحدي الغربي مفكرين تأثروا بالغرب وكانوا نتاج ما أسماه بـ « عصر التغريب » ، متخذين من بحث الملائكة نموذجاً متطرفاً أو عنيفاً لموقف دعاة التصدي للغزو الفكري . وإذا انتقلنا إلى موريه فإنا نلاحظ تأكيداً على الجانب الأدبي من آراء الملائكة ، أي تقليد العرب للأدب الغربية ، وقد أشار إلى أنها رددت رأيها مرة أخرى في رسالتها إلى سهيل ادريس ( ٢ : ١ — ٢ )

وقد جاء فيها مأخذ أخلفتها على « الآداب » منها أنها « تنشر الأدب المتحلل الذي يصدر عن نظرة غير أخلاقية إلى الحياة والوجود وذلك يطعن الأمة العربية في صميم كيائها لأن الأدب المرذول يفسد الشباب البريء ويلوث روحه ويشل عزيمته » وأنها دأبت « على نشر انتاج لليافعين يفرق في تقليد الفكر الغربي المعاصر بما فيه من تشاؤم والحاد وتحلل وقلق .. » . واستشهد موريه كذلك ببعض ملاحظاتها الماثلة حول قصة زكريا تامر « قرنفة للأسفلت المتعب » وما شاع فيها من تصوير مشوه للمدينة العربية مترجما الفقرات التالية :

« نحمد صورة المدينة العجوز المريضة في شعر بعض شباننا وقصصهم لأن هؤلاء يستقون من آداب أوروبا العجوز حيث المدن قد شاخت وأصبحت بؤرا للجريمة والمرض والظلام والغيثان ، وحيث الأدب المعاصر نفسه لا يعكس غير ذلك الجو القاتم الموبوء ... نحن ( العرب ) الأغنياء بالحياة والروح والأصالة والأخلاق نترك مواهبتنا ... وينابيعنا ونتطلع مستجدين إلى أدهاء أوروبا التي تنفسح حضارتها وتحتضر وتقرب من نهايتها المحتومة . نحن الذين تقبل الدنيا علينا اليوم وتتطلع إلينا لتعيد بناء العالم ، نحن أنفسنا نزردي كنوزنا الفكرية والحضارية ونقف أذلاء على موائد الغرب المنحطة التي تشيع الجريمة والذعر واليأس والغيثان في أنفس القراء ... إن الشباب العربي يصحو اليوم ويهب منتشيا نشيطا ... هذا الشباب يندفع اليوم في حرارة ونشوة لينفق طاقاته الفكرية والجسمية في بناء أمة تعمل من المحيط ( الأطلسي ) إلى الخليج ( العربي ) » ( ٧٠ : ٢٧٢ — ٢٧٣ و ١٣ : ٧٢ ) .

إن موريه يعالج آراء الملاحكة هذه ليخرج بصورة عامة عن التيار القومي في الأدب العربي كما تمثله نازك الملاحكة ونزار قباني .

#### — ٤ —

ليس من شك في أن الآداب الغربية تكون مصدرا مهما من مصادر ثقافة الملاحكة وفي أنها قد تركت آثارها في بعض أعمالها ، كما يدل على ذلك ما يرد



في شعرها وكتاباتهما من صور أو رموز مستعارة وإشارات إلى كيتس وغيره من شعراء الغرب ، أو ما ترجمته من قصائد لبايرون وتوماس غراي وبروك وغيرهم . غير أننا لا نجد بين ما نشر عنها في الغرب سوى الإشارة العابرة إلى بعض هذه الآثار كقول موريه ( ٧٠ : ٢٠٤ ) بأنها تأثرت بالشكل المقطعي الموحد الذي استعمله كيتس مردداً بذلك رأياً مماثلاً لجيرا لإبراهيم جبرا نشره في مجلة شعر ( ١٩٥٧ ) أو تنويه بدوي ( ٣٠ : ٢٣٠ ) بما ورد في شعرها من التلميحات إلى الأساطير اليونانية أو استعمالها « هيلواتا » من قصيدة الشاعر الأمريكي لونكفيلو ، وقد أشار إليها من قبل خلوصي ( ٤٢ : ٤٣ ) أو قول عبد الحى ( ١٧ : ٢٧ — ٢٩ ) بتأثرها بالشعر الرومانسي الإنكليزي وشعر جماعة أبولو ، وقد خص بالذكر استعمالها لصورة « القمرية » على غرار ما جاء عند كيتس ، أو إشارة مونتي ( ٦٧ : ١٠٠ ) إلى العلاقة بين « خمس أغان للألم » وبعض الملاح في شعر غبريلا مسترال ( ١٨٨٩ — ١٩٥٧ ) ، وتلميح خوان برنيت إلى ذلك ( ٧٧ : ٢١٢ ) .

إن هذه الأمثلة لا تعطينا إلا انطباعات أولية أو جزئية عن المؤثرات الغربية في شعر الملاحكة ، أي أننا ما نزال نفتقر إلى درس منهجي يوضح بالتفصيل وبالأدلة طبيعة هذه المؤثرات ومداهها سواء كانت تتعلق باستعمالاتها اللغوية أو الصور أو الموضوعات أو غيرها مما يعكسها شعرها وجهودها النقدية .

ومما يتصل بموضوع تأثرها بالأدب الغربي ترجمتها لبعض القصائد الغربية كقصيدة توماس غراي المنشورة في ديوانها الأول بعنوان « مرثية في مقبرة ريفية » ، وقد اعتبرها عبد الحى أنضج ترجمة من بين عشر ترجمات — وقف عليها في العريية — للقصيدة المذكورة ، ووصفها بأنها عمل إبداعي يعيد خلق القصيدة الأصلية في قالب عربي جديد ويضفي على الأصل طابعاً رومانسياً ، باستعمال بعض الإضافات أو التعديلات التي أحدثتها شاعرتنا كصفات الحزن التي أضافتها أمثال « المحزون » و « المكلود » و « الكيب » و « الحزينات » ( ١٧ : ٢٧ — ٢٨ ) . وذهب عبد الحى إلى أن هذه الصفات المضافة تؤدي وظيفة تأكيد الكتابة التي يحتويها النص الأصلي ، ملمحاً

إلى أن مفردات الحزن والكآبة تكون عنصرا يتردد في معجمها أو أسلوبها الشعري في ( عاشقة الليل ) وقد أحصى منها ما لا يقل عن « ١٩٠ » مفردة ورد منها « ٢٠ » كلمة في ترجمتها لمريثة غراي . وبالإضافة إلى هذه الملاحظات أشار عبد الحى إلى خروجها التام غير المبرر — حسب رأيه — عن الأصل في بعض المواضع ( ١٧ : ٢٨ ) ولكنه لم يتناول هذه الناحية بصورة مفصلة كما فعل عزت خطاب في دراسته لأوجه الشبه والاختلاف بين ترجمة الملائكة والنص الأصلي ( ٣ : ٢٢٧ — ٢٤٧ ) .

### — ٥ —

ليس من اليسر حصر ما ترجم من قصائد الملائكة إلى اللغات الغربية بالنظر إلى عدم توافر الأدلة البليوغرافية الشاملة عما ترجم من الأدب العربي الحديث ، وحسبى أن أذكر أن بليوغرافية أندرسون ( ٢٦ : ١٩٨٠ ) التي هدفت إلى الإلمام بما ترجم إلى الانكليزية من الأدب العربي حتى عام ١٩٧٧ لم تدرج للملائكة إلا قصيدة واحدة : « الزائر الذي لم ينجى » ( ٢٦ : ١٩٨ ) . غير أن ما وقفت عليه من قصائدها المترجمة إلى الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية لا يمثل إلا جزءا مخلودا من شعرها ، وفي مقدمتها القصائد التالية :

- ١ — الكوليرا . ٢ — نهاية السلم . ٣ — الأفعوان . ٤ — أنا ( شظايا ورماد ) . ٥ — مريثة امرأة لا قيمة لها . ٦ — الزائر الذي لم ينجى . ٧ — غسلا للعار ( قرارة الموجة ) . ٨ — خمس أغان للألم . ٩ — نحن وجميلة . ١٠ — ثلج ونار ( ترجمة غير كاملة ظهرت بعنوان صمتي ) . ١١ — تحية للجمهورية العراقية ( شجرة القمر ) .

وقد ترجمت بالإضافة إلى ذلك مقتطفات من بعض قصائدها :

- ١ — بين فكي الموت . ٢ — التماثيل . ٣ — سياط وأصداء . ٤ — أشواق وأحزان ( عاشقة الليل ) ترجمة خلوصي ( ٤٢ : ٤٢ — ٤٣ ) . ٥ — الأرض المحجبة ( قرارة الموجة ) ترجمة جمال أحمد ( ١٩ : ٢٠ ) . ٦ —

خرافات ( شظايا ورماد ) ( ستوارت . ٧٦ : ١٩ — ٢٠ ) ٧ — جامعة  
الظلال ( شظايا ورماد ) ( الطعمة ٢٦ : ١٤ ) . ٨ — تحية للجمهورية  
العراقية ( هيوود . ٣٧ : ١٨٥ ) . ٩ — نهاية السلم ( شظايا ورماد )  
( بدوي . ٣٠ : ٢٣٠ ) .

إن القصائد والمقطعات المذكورة تعكس في غالبيتها سمات الكتابة والتشاور  
والخبرة في شعرها ، ولا تمثل قصائدها السياسية المتفائلة الطابع ، أو شعرها  
الصوفي النزعة لا سيما ما ورد منها في مجموعتيها الأخيرتين : ( للصلاة  
والثورة ) ( ١٩٧٨ ) ( ويغير ألوانه البحر ) ( ١٩٧٧ ) .

ولهذا ليس من الغريب أن تتكرر الإشارات إلى شعرها المفرق في الذاتية  
والكتابة والرومانسية وإن وردت هنا وهناك تلميحات إلى قصائدها الوطنية  
( بدوي ٣٠ : ٢٣٠ ) أو ما جاء في مقال الطعمة أخيراً ( ١٩٨٢ ) من تنويه  
بالنغمة المتفائلة وروح التحدي في قصائدها السياسية كما تعكسها مجموعتها  
( للصلاة والثورة ) ( ٢٤ : ٤٥٧ ) .

إن هذا العرض السريع لما لقيته نازك الملائكة من اهتمام في بعض اللغات  
الغربية يدل بلا شك على ما تحتله من مكانة مرموقة في الأدب العربي الحديث ،  
ولكنه في الوقت نفسه يكشف عن فجوات فيما نشر عنها أو ترجم من شعرها  
لا سيما فيما يتصل بالجوانب التالية : أولاً : ثقافتها الأدبية ( العربية وغير  
العربية ) ومدى تأثيرها بالآداب الغربية . ثانياً : تمثيل شعرها دراسة وترجمة في  
مختلف مراحلها . ثالثاً : نتائجها النقدي ومكانته في حركة النقد العربي  
الحديث .



ملحق - مخنارات من شعر  
نازك الملائكة المترجم إلى الإنكليزية



## ١ — بين فكي الموت

١ — خلوصي . ٤٢ : ٥٤٢

"Here am I between the jaws of death  
As a heart still throbbing with the love of life  
As a couple of eyes athirst  
For the enjoyment of the univers;  
Making advances to the charms of the evening,  
I am still a bud, on the twig of fortune,  
Whose dreams and hopes are fresh and new.  
It is a shame, O death, that thou shouldst  
Bury my youth anon in the world of the dead

ها أنا بين فكي الموت قلباً  
لم يزل راعشاً بحب الحياة  
وعيوناً ظمأى إلى متج الكو  
ن تتجاسر مفاتيح الأمسيات  
لم أزل برعماً على غصن الدهر  
سر جليلك الأحلام والأمانيات  
فحرم أن تلغى الآن يا مو  
ث شباني في عالم الأموات

\* \* \*

## ٢ — التماثيل .

٢ — خلوصي . ٤٢ — ٤٣

"And I, O life! what fate is meted out for me?  
Am I going to be a word devoid of meaning?  
Will the nights carry me away  
And cast the gloom of oblivion over me?  
In the morrow, fortune will extinguish my lamps.  
And death will squander the echoes of my tunes,  
Then I shall become, amongst other ghosts,  
a ghost myself  
And shall be crased from mortal existence.  
Oh, no! I do not want that.  
Would fortune have mercy on my tears.  
misery and sadness  
Let there be a lasting echo of my melodious song  
Kinging in the hearing of the coming years,  
nay even centuries  
O mercy! do not let my flowing tears  
Be an early elegy on my youth

وأنا يا حياة ماذا سألقي ؟  
هل سأغدو لفظاً جفته المعاني ؟  
هل ستطوين لي الليالي وتلقي  
فوق غمري دياجر النسيان ؟  
وغداً يطفىء الزمان سراجي  
ويضيغ الردى صدى أحناني ؟  
ثم أغدو بين التماثيل تما  
لا ؟ وأمسى من الوجود الغاني ؟  
أه لا لا أريد فترحم الأما  
ثم دعني وشقوتي واكتابي  
ولكن من لحني الحزين صدى يا  
في سمنع السنين والأحقاب  
رحمة لا تكن دعوي البغوثا  
ث رثاء مبكراً لشباني  
ويستجل على ضربي ما يـ  
سقي شباني وإن أكن في التراب

### ٣ — غلوصي . ٤٢ — ٤٣

How did our days pass- how did they?  
Between the jaws of eagerness and grief!  
Your heart and mine were full of love and anxiety  
But we took refuge under the wing of secrecy.  
Whenever my eyes speak to you of my love  
I punish them by depriving them of you.  
O my poet, how did we keep it secret?  
Yet of old, no two lovers ever disobeyed Cupid.  
O my song, when shall my tunes reach thee,  
So that thou wilt listen to the joys of my love?  
Why do I spend my days suppressing my eagerness,  
When my heart is overflowing with emotions?  
Always we meet and always I ignore you, perplexed,  
While my sad heart is possessed of the anxiety of a lover!  
It is pride possesssing the soul  
That maked a lover appear indifferent.

### ٣ — أشواق وأحزان .

كيف مرّت أباشنا كيف مرّت  
بين فلك الأشواق والأحزان ؟  
ملء قلبي وقلبك الحب والشو  
ق ولكن نلوذ بالكتبان  
كلما حدّثك عيني بالحب  
أعاقب عيني بالحرمان  
كيف يا شاعري كتمنا ولم يت  
ص كيويد قبلنا عاشقان ؟  
يا نشيدي متى ستأتيك ألحا  
في قصصي إلى متفاوت حتى ؟  
فيم أفضي الأيام أكنم أشوا  
في وقد ضاق بالعواطف قلبي ؟  
أبدأ نلتقي فأعرض خيري  
ولقلبي الكيب أشواق صب  
إنها الكبرياء تملك الرو  
ح فيبدو المحب غير صب

\*\*\*

### ٤ — جامعة الظلال .

#### ٤ — الطعنة . ٢١ : ١٤

Is this then what they call 'life'?  
As Lines we continue drawing over the waters,  
As echoes of a cruel song which does not touch the lips.  
Is this then the essence of existence?  
As torn nights with no return  
and the traces of our feet on the road of the deaf time are gone!  
For the storm's hand wipes them kindly and surrenders them to nothingness

أهنا إذن هو ما لقبره الحياة ؟  
نخطوط نظل نخططها فوق وجو المياه ؟  
وأصداة أغنية فقط لا تمس الشفاه ؟  
وهنا إذن هو سرّ الوجوه ؟  
ليال ممزقة لا تمود ؟  
وأثر أقدامنا في طريق الزمان الأصم  
تمر عليها يد الماصفه  
فتمسحها دوما عاطفه  
وتسلمها للتمن



## ٥ — الأرض المحجبة .

٥ — جمال أحمد . ١٩٠ : ٢٠

A haven of magic, we were told  
It was  
Made of nectar and twilight roses,  
Of tenderness and gold.  
In it, they said, was  
The panacea for the wounds of man.  
We wanted it, but didn't get it.  
Back to our hopes, miserable and  
unful filled.  
Where is the land?

Are we to see it or  
Is it to stay  
Enveloped, unattainable  
Agitating inside us only  
A numbed yearning?  
A prayer  
Within closed lips?  
The millions are  
A torrent of desire,  
Burning desire,  
And a dream of flame.  
Open the gates.

صَوَّرُوها جنةً سحريةً  
من رحيق وورودٍ شفقيةٍ  
وأرائقوا في ربعا صَوْرًا  
من حنانٍ ، وتساويحٍ نقيّةٍ  
لم قالوا إن فيها بَلْسَمًا  
هَيَّأته لجرّاج البشريّة  
وأردناها فلم نَنظَرْ فيها  
ورَجَعْنَا لأمانينا الشقية

أين تلك الأرض ؟ هل حان لنا  
أن نراها لم سَتَقِي مُطْلَقه ؟  
لم نَزَلْ فيها حيناً صامتاً  
واجهلاً في شغلٍ مُطِيقه  
والملايين حينئذٍ جالوف  
يتطلّون ورؤىٍ عترة .  
افتحوا الباب فقد صاح بنا  
صوت آلاف الضحايا المُرققة

\*\*\*

## ٦ — مخوافات .

٦ — ستيروات . ٧٦ : ٢٠

They spoke of 'life':  
it is the colour of a corpse' eye:  
It is the echoing steps of a frightened killer:  
its curving days  
a poisoned coat diffusing death.  
its dreams the humour of a demon  
with paralysing eyes, death-hiding lips.

قالوا الحياة  
هي لونٌ عيني ميتٍ  
هي وقعٌ تخطو القاتل المتلقف  
أهشها المتجملدات  
كالعليف المسموم ينضج بالممات  
أحلامها بَسَمَاتٌ مَتلَاحٌ مخزوة الميون  
ووراء بسميتها المُنُون

## ٧ — أنا

The wind asks who am I?  
I am a confused spirit, whom time has  
disowned  
I, like it, never resting  
continue to travel without end  
continue to pass without pause  
Should we reach a bend  
we would think it end of our suffering  
and then-void  
Time asks who am I?  
I, like it, am a giant, embracing centuries  
I return and grant them resurrection  
I create the distant past  
From the charm of pleasant hope  
And I return to bury it  
to fashion for myself a new yesterday  
whose tomorrow is ice.

والريح تسأل من أنا  
أنا روحها الحيوان انكربي الزمان  
أنا مظلما لي لا مكان  
نبتى نسور ولا انتهاء  
نبتى نمر ولا بقاء  
فلماذا بلغنا المنحى  
خلناه حقاقة الشقاء  
فلماذا فضاء  
والدمر يسأل من أنا  
أنا مظلما جبارة أطوي عصور  
وأعود امنحها الشور  
أنا أخلق الماضي البعيد  
من فتنة الأمل الرغيد  
وأعود أدفنه أنا  
لأصوغ لي أمسا جديد غده جديد

## ٨ — هيرود : ٥١ : ١٢٣

The evening passed and the moon's brow  
was on the wane,  
We were about to say farewell to another  
evening  
And witness how happiness was moving  
towards the abyss  
You did not come and were lost with the  
other hopes,  
You left your vacant seat  
To hold our fading gathering in anxious  
expectation  
Clamorous about a visitor who did not  
come.  
I did not know that in your absence beyond  
the years  
You leave your shadow behind in every word  
and every meaning  
In every angle of my vision and every curve.  
I did not know that even in your absence,  
You overshadow those present.  
That hundreds of visitors  
Are lost in a moment of yearning  
Which ebbs and flows, longing for a visitor  
who did not come.

\*\*\*

## ٨ — الزائر الذي لم يحنى

.. ومَرَّ المساء ، وكاذِبُ جبين القمر  
وكلنا نُشَيِّعُ ساعِلَتِ أُمْسِيَّةٍ ثابته  
ونُشَهِدُ كيف تسير السعادة للهلولة  
ولم تأتِ أنتِ ... وضيقت مع الأُمْنِيَّاتِ الأخرى  
وأبقيتِ كرسوك الحاليات  
نُشَاقِلُ مجلسنا اللهايا  
ويحنى يُضَيِّعُ هَسَالَكَ عن زائرك لم يحنى  
وما كنت أعلم أنك إن ضيبت خليف السنين  
نُظِلَّ ظِلُّكَ في كل لفظٍ وفي كل معنى  
وفي كل زاوية من زواياي وفي كل منحنى  
وما كنت أعلم أنك أقوى من الحاضرين  
وأن مغادرتك من الزائرين  
يضيعون في لحظة من حنين  
يُمَدُّ يَحْزَرُ شوقاً إلى زائرك لم يحنى

## ٩ — نهاية السلم

٩ — أ — نهاد سالم . ٥٢ : ١٥٢

The days have passed, bedimmed.  
When we met not, even in the shimmer of a  
mirage  
And when I, alone, feed on the sound of  
footsteps in the dark  
Behind the cruel window-pane, behind the  
door.  
I stand alone...  
And days have passed,  
Cold, creeping and dragging along my  
dubious boredom.  
While I harked, counting their anxious  
inimical beat  
Has time gone by ? Or have we lived a  
timeless time?  
Sunk in the tide of dreams  
And days have passed,  
Laden with my longings. Where am I?  
Still staring at the stairs  
And stairs do start, but where do they lead?  
They start in my heart where a dark maze  
reigns,  
They start. Where lies the door to them?  
The door to the stairs...

مرث أيلم منطفئت  
لم نلتقي لم يجمعنا حتى طيف مرث  
وأنا وحدي ، أفتك يوقع تحلى الظلمت  
خلف زجاج النافذة القطة ، خلف الباب  
وأنا وحدي ...  
مرث أيلم  
بلردة ترحف ساحبة ضجري المرتب  
وأنا أصلي وأعد دقائقها القلقات  
هل مر بنا زمن ؟ لم نحضنا اللازمنا ؟  
مرث أيلم  
أيلم تلتها أسوالي . أين أنا ؟  
ما زلت أحلق في السلم  
والسلم يبدأ لكن أين نهاية ؟  
يبدأ في ظلي حيث التيه وظلمته  
يبدأ . أين الباب المبهمة ؟  
باب السلم ؟

\*\*\*

٩ — ب — بلوي . ٣٠ : ٢٢٠

Days have passed, whose light has been  
snuffed,  
When we did not meet, not even in  
imagination,  
While all alone I have been here feeding on  
the footsteps of the dark  
Outside the cruel window pane, outside the  
door.  
Days have passed while all alone I have been  
here,  
Cold days creeping, dragging along my  
suspecting impatience,

And I have listened and counted the anxious  
minutes.  
Was it time that has passed or have we been  
wading through timelessness?  
Days have passed, made heavy with my  
longings,  
And I? I am still gazing at the stairs,  
The stairs that begin here, but I know not  
where they end?  
They begin here in my heart where it is all  
dark,  
But where is the door, the shadowy door  
At the bottom of the stairs?

# ١٠ — خمس أغاني للألم :

١٠ — بلاطة ، عيسى . ٣٣ : ١٣

We crowned you as a god at dawn  
And prostrated our brows at your silver altar  
O our love, O Pain  
We burnt you incense of linseed and sesame  
Then offered sacrifices and sang verses  
Of Babylonian tune.  
We built you a temple of fragrant walls  
Sprinkled its floor with oil and pure wine  
And burning tears.  
We kindled for you fires of palm branches,  
Of our sorrow and of wheat bran in the long  
night,  
Our lips closed.

نحن تَوَجَّدَاكَ في تَوَدُّدِ الفَجْرِ إلَهًا  
وعلى مَلْجَأِكَ الفِضِّي مَرَّغْنَا الجَبَلَا  
يا حُورًا يا أَلَمَ  
ومن الكَكَّانِ والسِّمْنِيمِ أحرَقْنَا بخُورًا  
ثُمَّ قَلَّمْنَا القُرَائِينَ ورَثَلْنَا سَطُورًا  
بالبَّيْتِ التَّقَمَّ

\*\*\*

نحنُ شَيْئَانَا لَكَ المَعْدَ جُجْرَانًا شَلَّهَ  
ورُشْشَنَا أَرْضَهُ بِالزَّيْتِ والخَمِيرِ النَقِيهِ  
والنَّمُوعِ المَحْرِقِ  
نحنُ أَشْعَلْنَا لَكَ النِّيرانَ من سَعَفِ النَّخِيلِ  
وَأَسَانَا وَهَبِمِ التَّمَحِ في لَيْلٍ طَوِيلِ  
بشَفَاؤِ مُطَهِّقِهِ

\*\*\*

# ١١ — تلج ونار .

١١ — بلاطة كَال . ٦٠ : ٤٦

You may reproachfully provoke  
my guilt.  
Would I retreat?  
Would the sharp icicle of your plague  
cut through my flames?  
Would I yield,  
and not go mad?  
No.  
I should revolt,  
I scream inside.  
But  
were I to trespass  
darken the air  
with some bitter phrase  
perhaps a misplaced word  
you would be offended  
turn dry like sand

وإِذَا مَا رُجِحَتْ تَوَلَّيْنِي ، هل أَنسَحُبُ ؟  
هل يَقْبَلُ لَلْجِ عَصَاكَ قَلْبِي لِلْمَتِّهِ ؟  
أَتَرَى أَتَقْبَلُ ؟ لَا أَهْضُبُ ؟ لَا أَضْطَرِبُ ؟  
لَا ! بل سَأُفُورُ طَلِيكَ ... سَيَاكُلُنِي الضَّغْضَبُ

\*\*\*

وإِذَا أَنَا ثَرْتُ عَلَيْكَ وَعَكَّرْتُ الأَجْوَادَ  
بِمِرْلَوَةٍ لَلْجِ جَانِبِ أَوْ حَرْفِ مُنْجَلَةٍ  
فَسْتَغْضَبُ أَنْتَ وَتَهْضُنُ فِي صَمْتٍ وَتَهْجَلُ  
وَسَتَسْأَلُنِي يَا آدَمَ لَا تَسْأَلُ عَنْ حَوَالَةِ  
لَا ، لَا تَسْأَلُ ... دَعْنِي صَامِتَةً مَطْلُوبَةَ  
أَتَسْرِكُ أَمْسَلُورِي وَأَتَأْذِي لِي حَيْثُ هِيَ

Rise  
and quietly  
disappear.  
Don't ask me why  
I am gagged.  
Here, I remain  
a bed of roses bent  
under your snow;  
a puzzle of unanswerable questions  
in some corner of your heart.  
It is destiny's prescription:  
Adam is the ice  
Eve the fire.

اتركسي أسلماً ورحوداً متزويده  
ووروداً تقي تحت ثلجك منحيه

\*\*\*

يا آدم لا تسأل ... حواءك مطوية  
في زاوية من قلبك حوى منيه  
ذلك ما شاء الله أن يلد تفتيه  
آدم مثل الثلج ، وحواء نارته

\*\*\*

## ١٢ — فرنا وبزرگان . ٣٥ : ٢٤٥

## ١٢ — الأنفوران

Where shall I go?  
I'm weary of the ways,  
I'm bored with the meadows  
And with the persistent, hidden enemy  
Following my steps.  
Where can I escape?  
The trails and roads that carry  
Songs to every strange horizon,  
The paths of life,  
The corridors in night's total darkness,  
The corners of the bare days...  
I've wandered along them all,  
With my relentless enemy behind me,  
Keeping a steady pace, or sitting firmly  
Like the mountains of snow  
In the far north,

أين أمشي ؟ ملكت الدروب  
وسمت الروج  
والعدو الخفي اللجج  
لم يزل يفتي خطواني ، فأين الهروب ؟  
الممرات والطرق الناهبث  
بالأغاني إلى كل أفق غريب  
ودروب الحياة  
والدعاليق في ظلمات الدجى الحالكات  
وزوايا النهار الجليل  
جبتها كلها ، وعدوي الخفي العنيد  
صامد كجبال الجليل  
في الشمال البعيد

## المراجع

- ١ — ادريس ، سهيل . « تعليق » الآداب ١٣ ( ٣ آذار ١٩٦٥ ) ١٢٠ — ١٢١ .
- ٢ — « الآداب في علمها الرابع عشر » الآداب ١٤ ( ١ كانون الثاني ١٩٦٦ ) ١ — ٢ .
- ٣ — خطاب ، عزت عبد المجيد . « ترجمة عربية لمؤلفة الشاعر الانجليزي توماس جراي » مجلة كلية الآداب ( الرياض ) .
- ٤ — صمود ، نور الدين . « قصيدة الكوليا : ليست شعرا حرا » الفكر ٢٤ ( ١٩٧٨ / ١٩٧٩ ) ٣٧٦ — ٣٨٨ .
- ٥ — طه ، علي محمد . ديوان علي محمد طه بيروت : ١٩٧٢ .
- ٦ — الطعمة ، صالح جواد . الشعر العربي الحديث مترجما . الرياض : ١٩٨١ .
- ٧ — شوقي وآثله في مراجع غربية مختارة « فصول ٣ ( ١ / أكتوبر — نوفمبر — ديسمبر ١٩٨٢ ) ٢٤٣ — ٢٥٧ .
- ٨ — الملائكة ، نازك . ديوان نازك الملائكة . المجلد الأول . بيروت : ١٩٧١ .
- ٩ — ديوان نازك الملائكة . المجلد الثاني . بيروت : ١٩٧١ .
- ١٠ — قضايا الشعر المعاصر بيروت : ١٩٦٢ . ط ٣ بغداد : ١٩٦٧ .
- ١١ — الملائكة ، نازك . محاضرات في شعر علي محمد طه : دراسة وتقد . القاهرة : ١٩٦٥ .
- ١٢ — « يامهن » — قصة — الآداب ٦ ( ٣ / آذار ١٩٦٨ ) ٥ — ١٠ .
- ١٣ — « نقد قصص المند للمخبي » الآداب ٧ ( ١٢ / كانون الأول ١٩٥٩ ) ٦٩ — ٧٢ .
- ١٤ — « الأدب والغزو الفكري » الآداب ١٣ ( ٣ / آذار ١٩٦٥ ) ٣ — ٣٤ .
- ١٥ — موييه ، س . حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث — ترجمة سمح مصلوح . القاهرة : ١٩٦٩ .

16. Abdel-Malek, Anouar.ed. & tr. *Anthologie de la littérature arabe contemporaine. II. Les essais*. Paris: 1965. pp. 443-447.
17. Abdul-Hai, Muhammad. *Tradition and English and American influences in Arabic Romantic poetry*. London: 1982.pp. 27-29.  
110-112, 119.
18. Ahmed, J.M. "Present mood in literature." *Atlantic Monthly*, 198 (October, 1956) 163-164.
19. \_\_\_\_\_ "Young Arab writers today," *Middle East Forum*, 33 (No. 7, July, 1958) 19-21, 33.
20. \_\_\_\_\_ "Young Arab writers today," *Islamic Review*, 46 (July-August, 1958) 70-73.
21. Altoma, Saif J. "Iraq and its contemporary Arabic literature." *The Arab World*, 7 (No. 10, November, 1961) 14-15.
22. \_\_\_\_\_ "Iraq's contemporary literature," *Islamic Review*, 50 (May-June, 1962) 14-15.
23. \_\_\_\_\_ "Postwar Iraqi literature: Agonies of rebirth," *Books Abroad*, 46 (1972) 211-213.
24. \_\_\_\_\_ "Iraqi literature," *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*. Vol 2. New York: 1982.pp. 456-458.
25. Alwan, Mohammed B. "A bibliography of modern Arabic poetry in English translation," *Middle East Journal*, 27 (1973) 373-381, esp.p. 378.
26. Anderson, Margaret. *Arabic materials in English translation. A bibliography of works from the Pre-Islamic period to 1977*. Boston: 1980. p.198.
27. El-Azma, Nazeer. "Free verse in modern Arabic literature," Ph.D.Dissertation, Indiana University, Bloomington. 1969. pp. 77-82, 114-119.
28. Badawi, M.M. *An anthology of modern Arabic poetry*. Beirut/Oxford: 1970.pp. xix-xx, xxxv.
29. \_\_\_\_\_ "Convention and revolt in modern Arabic poetry," *Arabic poetry: Theory and development*. ed.G.E. von Grunbaum. Wiesbaden: 1973. pp. 181-208, esp.p.203.
30. \_\_\_\_\_ *A critical introduction to modern Arabic poetry*. Cambridge, England: 1975. pp. 228-230.

31. Bellamy, James A. et al. *Contemporary Arabic readers. V. Modern Arabic poetry.* Ann Arbor: 1966. p.217 (part 2).
32. Berque, Jacques. *Cultural expression in Arab society today.* tr. Robert W. Stokely. Austin: 1978. pp. 270, 272, 275, 289, 291, 300.
33. Boullata, Issa J. *Modern Arab poets: 1950-1975.* Washington, D.C. 1976. pp.11-13, 157-158.
34. Boullata, Kamal. ed. *Women of the Fertile Crescent: Modern poetry by Arab women.* Washington, D.C.: 1978. pp. 13-22.
35. Fernca, Elizabeth. & Bezirgan, Basima Q. *Middle Eastern Muslim women speak.* Austin: 1977. pp. 331-349.
36. Harris, George L. *Iraq: Its people, its society, its culture.* New Haven: 1958. p.289.
37. Haywood, John A. *Modern Arabic literature: 1000-1970.* New York: 1972. pp.184-185, 187.
38. Jarryusi, Salma Khadra. *Trends and movements in modern Arabic poetry.* Leiden: 1977. See Index, pp. 865-866.
39. Khouri, Mounah A. "Lewis 'Awad: A forgotten pioneer of the free verse movement," *Journal of Arabic Literature*, 1(1970) pp. 137-144, esp.138-139, 143. Reprinted in Issa J. Boullata (ed.) *Critical perspectives on modern Arabic literature.* Washington, D.C.: 1980. pp.206-213.
40. & Algar, Hamid. ed. & tr. *An anthology of modern Arabic poetry.* Berkeley: 1974. pp. 15-17, 78-81, 240.
41. Khouri, Mounah A. "Prose poetry: A radical transformation in contemporary Arabic poetry," *Ediyyat* 1(1976) pp. 127-149, esp. p.132. Reprinted in Boullata's *Critical perspectives...*, 280-304.
42. Khulsi, S.A. "Contemporary poetesses of Iraq," *Islamic Review*, 30(June, 1950) pp.40-45, esp. pp. 42-44.
43. \_\_\_\_\_ "Atika, a modern poetess," *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1950. pp. 149-157, esp. 149.
44. Al-Mala'ika, Nazik. "Pour laver le déshonneur," tr. P. Rossi, sec 74: 209-210.
45. \_\_\_\_\_ "La douleur en chemin," tr. V. Monteil, sec 67: 100-109.



46. \_\_\_\_\_ . "Fünf gesänge an den schmerz," tr. Annemarie Schimmel. *Fikr wa Fann*, 1(No.2,1963) pp.34-35,38-39.
47. \_\_\_\_\_ . "Canciones para el dolor," tr. L.Martínez Martín. see 61: 75-82.
48. \_\_\_\_\_ . "Sur la poésie libre," tr. Amour Abdel-Malek, see 16:444-447.
49. \_\_\_\_\_ . "Down hill." *The Arab World*. 12 (October-November, 1966) p. 21. (a short story);
50. \_\_\_\_\_ . "Jamais le visiteur," & "Laver la honte," tr. Luc Norin & Sdouard Tarabay. see 72: 176-178.
51. \_\_\_\_\_ . "The visitor who did not come," *Lotus: Afro-Asian Writings*, 1(Nos.2-3,1968) p. 123.
52. \_\_\_\_\_ . "The top of the stairs," tr. Nihad A. Salem. *Afro-Asian poetry*. Cairo: 1971. pp. 152-153.
53. \_\_\_\_\_ . "Moonlight," tr. Nihad A.Salem. *Lotus: Afro-Asian Writings*, (No.16.1973) pp. 138-139.
54. \_\_\_\_\_ . "Who am I?," tr. Mounah Khouri & Hamid Algar, see 40: 78-81. Reprinted in Fernea, see 35: 244.
55. \_\_\_\_\_ . "The visitor who did not come," tr. Shafiq Megally. *Journal of Arabic Literature*, 7(1976) p. 85.
56. \_\_\_\_\_ . "Five songs to pain," tr. Issa Boullata, see 33: 11-13.
57. \_\_\_\_\_ . "The beginnings of the free verse movement," tr. Elizabeth Fernea and Basima Bezirgan, see 35: 232-243.
58. \_\_\_\_\_ . "The viper," tr. Elizabeth Fernea and Basima Bezirgan. see 35: 245-247.
59. \_\_\_\_\_ . "I am", "Insignificant woman", "My silence", "Washing off disgrace," "Jamila", Tr, Kamal Boullata, see 34: 17-22.
60. \_\_\_\_\_ . "Washing off disgrace," "Jamila", "My silence" tr. Kamal Boullata. *Arab Perspectives*, 1(No.4, July,1980) pp. 45-46.
61. Martinez Martin, L. "Nazik al-Mala'ka," *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuan*. 2(1964) 75-82.
62. \_\_\_\_\_ . *Antología de poesía árabe contemporánea*. Madrid: 1972. pp. 179-180.

63. Martinez Montavez, Pedro. *Poesía árabe contemporánea*. Madrid: 1958. pp. 260-261.
64. \_\_\_\_\_ . "Aspectos de la actual literatura femenina árabe," *Almanara* 1(1971) 85-110.
65. \_\_\_\_\_ . (ed.) *Literatura iraquí contemporánea*. Madrid: 1973. 2nd. edition. 1977. pp. 65-68, 155-156, 373-385.
66. \_\_\_\_\_ . *Introducción a la literatura árabe moderna*. Madrid: 1974. pp. 174-204.
67. Monteil, Vincent. *Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine*. Beirut: 1961. pp. 99-109.
68. Moreh, S. "Nazik al-Mala'ika and al-shi'r al-hurr in modern Arabic literature," *Asian and African Studies*, 4(1968) 57-84. Reprinted in his *Modern Arabic poetry*. (see below) pp. 198-215.
69. \_\_\_\_\_ . "The influence of Western poetry and particularly T.S. Eliot on modern Arabic poetry," *Asian and African Studies*, 5(1969) 1-50. Reprinted in his *Modern Arabic poetry*. (see below) pp. 216-266.
70. \_\_\_\_\_ . *Modern Arabic poetry 1800-1970: The development of its forms and themes under the influence of Western literature*. Leiden: 1976. See Index p. 349 and pp. 213, 214, 215.
71. \_\_\_\_\_ . "Technique and form in modern Arabic poetry up to World War II," *Studies in memory of G. Wiet*. ed. M. Rosen-Ayalon. Jerusalem: 1977. pp. 415-434.
72. Norin, Luc & Tarabay, Edouard, eds. *Anthologie de la littérature arabe contemporaine. III. La poésie*. Paris: 1967. pp. 23, 176-178.
73. Rejwan, Nissim. "Rejecting Europe's cultural influence: Protest of an Iraqi poetess," *Jewish Observer and Middle East Review*, 15(No. 22, June 3, 1966) 16-17.
74. Rossi, Pierre. "Impressions sur la poésie d'Irak. Jawahiri, Mardan, Nazik al-Mala'ika, Bayati," *Orient*, (No. 12, 1959) pp. 199-212.
75. Sfeir, George. "Writers in Arabic," *The New York Times Book Review*, (September 23, 1961) pp. 48-49.

76. Stewart, Desmond." Contacts with Arab writers," *Middle East-Forum*. 37(January, 1961) pp.19-21.
77. Vernet, Juan. *Literatura árabe*. Barcelona: 1968.pp. 212-245.
78. Wiet, Gaston. *Introduction a la littérature arabe*. Paris: 1966. pp. 301,303.



# الإنسان في شعر نازك الملائكة

محمد مصطفى هشاره  
كلية الآداب  
جامعة الإسكندرية



حين وقف « وليم فوكنر William Faulkner » الروائي الأمريكي يلقي خطاباً بمناسبة الاحتفال بنيله جائزة نوبل للآداب عام ١٩٤٩ م قال : « إن شبلب الكتاب والشعراء نسوا مشكلات القلب الإنساني في صراعه مع نفسه ، وهذا الصراع وحده هو الذي يوحى بالكتابة القيّمة ، لأنه وحده الجدير بأن يكتب عنه ، والخليق بأن يكابد المرء العناب من أجله . وإن من واجب الأديب ألا يجعل مجالا في فنه لشيء غير الحقائق العريقة ... حقائق القلب ، تلك الحقائق الكلية التي تصبح كل قصة بلونها عابرة وفاشلة إنها حقائق الحب والشرف والشفقة والكبرياء والتعاطف والتضحية ، فإن لم يصل إلى شيء من ذلك فسيظل يكتب وقد حققت عليه اللعنة ، إذ لن يكتب عن الحب ، وإنما عن الشهوة ، وعن الهزائم التي لا يخسر فيها أحد شيئا ذا قيمة ، وعن انتصارات لا أمل فيها خالية من التعاطف والرحمة ، وستبقى أحزانه طافية على السطح لا تصل إلى العظم ، دون أن تترك أية ندوب . لن تصلر كتاباته عن القلب . وحتى يتعلم هذه الأشياء جميعا مرة أخرى ، فسوف يكتب عن الناس وكأنه يقف بينهم ليراقب نهاية الإنسان . أما أنا فأرفض أن تكون للإنسان نهاية ، ومن اليسير أن يقال إن الإنسان خالد لأنه سيبقى ، وانه حينما تدق ساعة الفناء ويتلاشى صلبها ... فإن صوتا واحدا سيظل باقيا ، ذلكم هو صوت الإنسان الذي لا يعتريه الفناء ، وخلوده راجع إلى أن له روحا قادرة على التعاطف والتضحية وقوة الاحتمال . وواجب الشاعر أو الكاتب أن يكتب

عن هذه الأشياء<sup>(١)</sup>» .

تذكرت كلمات « فوكتر » — التي تغوّرت في نفسي منذ قرأتها قبل سنوات — وأنا أعيش في عالم نازك الشعري ، وهو عالم غني بالرؤى الفسيحة المدى ، وبالأحاسيس والمشاعر الإنسانية المرفهة القرة ، وأحاطت بي من كل ناحية نظرات زملائنا الباحثين في شعر نازك<sup>(٢)</sup> الذين عَنَوْا أنفسهم في تصنيفه ما بين رومانسية مفرطة ، ورومانسية رمزية ، ورومانسية رمزية سرّالية ورومانسية واقعية . وقلت لنفسي بينا أحلورها : وماذا يكسب شعر الشاعر أو يخسر حين يصنّفه النقاد في هذا الاتجاه الأدبي أو ذاك ، وماذا يكسب القاريء المتلوق أو يخسر حين يعلم أن شعر نازك ينتمى إلى هذه المدرسة الأدبية دون تلك . إن جمال الشعر وعظمته ليس من إبداع النقاد ، وما هم بقادرين على إخضاع تلوق القاريء وإحساسه بحيث يري ما يرون ويشعر بما يشعرون . ومهما اختلفت المذاهب الأدبية وارتبطت بفلسفات وأفكار : شرّقت أو غربّت ، تسطّحت أو تعمّقت ، عاشت في النور ، أو تغوّرت في أسداف الرؤى الغائمة والرموز المبهمة ، فسيظل الإنسان منار الشعر ، مثلما كان منذ أقدم العصور فالخيلة التي صورها « هوميروس » في الملاحم الوثنية اليونانية تعكس لنا الوجود الإنساني كما يقول راندال بحق<sup>(٣)</sup> والإنسان هو سرّ أمرار

---

( ١ ) النظر : الحرية والكرامة الإنسانية . مجموعة أشرف على ترجمتها محمد زكي عبد القادر — نشر مؤسسة الخلفي بالقاهرة ومكتبة البقعة العربية بدمشق — ١٩٥٩ م .

( ٢ ) بين يدي عدد كبير من هذه الدراسات ليس هنا مجال لحصرها وأذكر منها على سبيل المثال : نازك الملائكة الموجة الثالثة لماجد أحمد السامرائي — الشعر العراقي الحديث للدكتور جلال الخياط — مقال في الشعر العراقي الحديث لعبد الجبار طود البصري — الشعر العراقي الحديث وروح العصر لجليل كمال الدين — شجر الغابة الحجري لطراد الكبيسي — الشعر العربي المعاصر — فضائه وظواهره الفنية للدكتور عز الدين اسماعيل الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر للدكتور عبد القادر القط — الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر للدكتور مفيد قمبر .

( ٣ ) تكوين العقل الحديث — The Making of the modern mind — جون هرمان راندال Herman Randal نشر دار الثقافة — بيروت — ١٩٥٥ : ١٨٥ .



الكون ، وفيه تكمن المعاني المرتبطة بحقائق الوجود ، وما أصلق « آسار صاحبي » الأديب الهنلي حين يقول :

إن أحدا لا يستطيع أن يعرف مدى عمق عظمة  
الإنسان ، وإن معرفة حقيقة الإنسان تفوق  
حدود طاقتنا العقلية ، فالإنسان يستطيع أن  
يطير إلى العلياء خارج حدود السماء ، ولكن  
عظمته ما زالت سرا غير معروف<sup>(٤)</sup> .

والإنسان يمتد في الزمن مثلما يمتد في الفراغ إلى ما وراء حدود جسمه ، وحدوده الزمنية ليست أكثر دقة ولا ثباتا من حدوده المكانية ، فهو مرتبط بالماضي والمستقبل ، بالرغم من أن ذاته لا تمتد خارج الحاضر<sup>(٥)</sup> .

ويصلق قول « ميخائيل نعيمة » : وليس كالأدب مسرحا يظهر عليه الإنسان بكل مظاهره الروحية والجسدية ، ففي الأدب يرى نفسه ممثلا ومشاهدا في وقت واحد ، هنالك يشهد نفسه في الأقطاط حتى الأكناف ، وهنالك يمثل أدواره المتلوثة بلون الساعات والأيام ، وهنالك يسمع نبضات قلبه لكن في نبضات سواه ، ويلمس أشواق روحه في أشواق روح غيره ، يشعر بأوجاع جسمه في أوجاع جسم إنسان مثله<sup>(٦)</sup> .

فماذا يمكن أن يكون موضوعا للشعر أعظم من الإنسان : وجوده وعدمه ، بآماله وبأسه ، بفرحه وحزنه ، بحبه وبغضه ، بعقله وشعوره ، بكبريائه وذلته ، بسموه وضعته ، بل بكل عالمه الظاهر والجهول ، أليس هو

---

(٤) انظر : الحرية والكرامة الإنسانية : ٢٠٢ .

(٥) انظر : الإنسان ذلك المجهول — الكسيس كارل — ترجمة شفيق أسعد فريد — نشر مؤسسة المعارف .

(٦) انظر : الغرغال : ٥٦ . دار صادر — بيروت — الطبعة السادسة .

(الجامع لجميع العوالم الإلهية والكونية الكلية والجزئية) ، ألا يسمى العالم الإنسان الكبير (٧) .

ليس من شك في أن رؤية كل شاعر للإنسان تختلف عن غيره من الشعراء ، إذ يستحيل على أي شاعر أن يكتب عن كل جوانب الإنسان ، فهو لا يرى فيه إلا ما يستشعره في نفسه من أحاسيس وعواطف وأفكار ورؤى ، بحكم تكوينه النفسي والاجتماعي والثقافي والمذهبي ، بل الفطري أيضا . وسوف أحول في هذه الدراسة أن أستكشف الإنسان في العالم الشعري لننازك الملائكة ، وهذا الإنسان ليس بالضرورة الشاعرة نفسها ، كما أنه ليس إنسانا خاصا من خلقها لا يوجد إلا في عالمها ، كما يقرر بعض النارسين لشعرها ، وما أصدقها حين ترد عليهم بقولها :

يقولون شاعرة في السحاب	تخلق خلف سراب النجوم
أنانية لا تحس الوجود	وإن صرعه جبال الغيوم
خيالية تمقت الكائنات	وتخلق عالمها في الغيوم

أنانية وأحب البشر  
خيالية وحياتي تسيّر  
خريفة وأناجي الزهر  
وعاطفتي لهب من شعور

.....  
أحب الحياة بقلبي العميق وأمزج واقعها بالخيال

.....  
وأعشق ذاتي ففسي عمقها خيال وجود عميق الظلال (٨)

---

(٧) انظر : التصريفات للجرجاني : ٢٩ ، ٣٠ .

(٨) قصيدة « هم » — ديوان شظايا ورماد — ديوان نازك ١ : ١٧٨ — ١٨١ — دار العودة بيروت .

## فلذك والنفس الإنسانية : — ٢ —

كانت النفس موضع خلاف في الفكر الإسلامي بين المتكلمين والمتصوفة ، فالذين اعتمدوا على المذهب المادي أنكروا النفس ، ومنهم من قال إنها جسم أو عرض لجسم ، ومنهم من قال إنها مزاج وتآليف بين الطبائع . أما الذين نزعوا منزعا روحيا فقد قالوا إن النفس ليست جسما ولا عرضا لجسم ، ولا مكان لها في الحقيقة ، وليس لها طول ولا عرض ، ولا تماس شيئا ، ولا يماسها شيء ، ولا يجوز عليها الحركة والسكون ، والألوان والطعم ، ولكن يجوز عليها العلم والقدرة ، والحياة والإرادة وأنها تحرك البدن بمرادتها ولا يماسها .

أما النفس أو الروح عند المتصوفة فهي جوهر مادي من طبيعة إلهية ، وهي لذلك تنزع إلى العودة إلى مبدئها يدفعها الشوق والحب<sup>(٩)</sup> .

وقد ذكر « ابن سينا » أن كل موجود طبيعي مكون من مادة وصورة ، وبما أن الإنسان موجود طبيعي فهو إذن مكون من مادة وصورة : المادة هي البدن ، والصورة هي النفس ، ولذلك يرى أن النفس غير مادية<sup>(١٠)</sup> .

وهذا الخلاف بين الجسد والروح ، أو عالم المحسوسات وعالم المعقولات كان مبدأ أساسيا في الأفلاطونية ، وقد ثبت أن الأول دائم التبدل ، فهو متحول زائل ، الثاني ثابت أزلي خالد ، ولهذا لا تكتسب الحيلة الإنسانية معنى إلا بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثل ، فالإنسان يستطيع أن يخلد نفسه بالإرتفاع إلى خير الأشياء الأزلية . وقد تأثر « أفلاطون » بنزعة الزهد الشرقية الأصل ، فحصر غاية الإنسان في محاورته الجميلة الفيديو في البحث عن الموت : موت الجسد وخلود النفس<sup>(١١)</sup> .

---

(٩) انظر في ذلك : مقالات الإسلاميين لأبي الحسن الأشعري ، عصل أفكار المتضمنين والمتأخرين للقسر الرازي ، الفصل في الملل والنحل لابن حزم .

(١٠) انظر : النجاة لابن سينا .

(١١) انظر : تكوين العقل الحديث : ٨٩ ، ٩٠ .

وواضح أن النفس عند نازك هي النفس الفلسفية التي تحرك البدن بإرادتها ، وهي في رأيها تحمل الشر دائما والبغضاء وتتأبى على التهذيب والسمو ، تقول :

وهي النفس تحمل الشر والبغضاء      ماذا يفيدها التهذيب (١٢)  
بل إن الإنسان ذو نسب في الشر عريق ، تقول :  
كيف ينجو الوجود إن كان في الإنسان عرق من الشرور عريق (١٣)  
وما ذاك إلا لأنه طبع فيه مفسود عليه :  
فاحتلام الشر طبع الآدمي (١٤)  
وما ثورتها على العالم إلا :

على عالم مغرق في الشرور (١٥)  
ولا ينفع الإنسان أي دواء يبرئه وآثامه ، لأن النداء كامن في روحه ، تقول :  
ليس يشفيهم من الحزن واليأس دواء فالنداء في الأرواح (١٦)  
وليس في الإمكان قتل الشيطان في النفس وإحياء الملاك ، تقول :  
لن تقتلي الشيطان في الإنسان أو تحيي الملاك (١٧)

وتعود نازك بنسبة الشر في النفس الإنسانية إلى خطيئة آدم وحواء التي تلح عليها في أكثر من قصيدة ، وخاصة مأساة الحياة وأغنية للإنسان ، فقد نجح الشيطان في قهر الإنسان ، وغرس فيه نزعة الشر بخضوعه لإرادته ، تقول :

---

(١٢) قصيدة أغنية للإنسان ( ٢ ) : ١ : ٣٨٣ .

(١٣) نفسه .

(١٤) قصيدة في وادي العيد — ديوان عاشقة الليل — ديوان نازك ١ : ٤٨٢ .

(١٥) قصيدة صراع — ديوان شظايا ورمال — ديوان نازك ٢ : ٥١ .

(١٦) قصيدة مأساة الحياة — ديوان نازك ١ : ٨٧ .

(١٧) قصيدة سباط وأصلاء — ديوان عاشقة الليل — ديوان نازك ١ : ٥١٨ .

ليت حواء لم تذق ثمر الدوححة ليت الشيطان لم يتجنس  
علمتها ثمارها فككرة الشر فكان الحزن العميق العاصر (١٨)  
فلا مناص اذن من أن تكون الحيلة الإنسانية منبع الشر والشقاء :  
وترون الحيلة منبع شر . ليس منه منجى وليل شقاء (١٩)

ونذك بهذه الرؤية ترفض فكرة الاستعلاء على الشر التي حلول « جون  
ملتون John Milton أن يفرضها على آدم وحواء في الفردوس المفقود  
Paradise Lost » كما فرضها على المسيح أيضا في « الفردوس المسترد  
Paradise Regained » حين أغرى الشيطان المسيح بمائدة شهية ، بعد أن  
امتنع المسيح عن الطعام أربعين يوما ، وهو هائم على وجهه في القفل ، ولكن  
المسيح لا يستجيب للشيطان ويقهره ، فهي تؤمن بالضعف الإنساني إلى أبعد  
مدى فتقول :

وعيون الأقدار يضحكن منى هازئات بضعفى الأدمى (٢٠)  
وتتخذ من فتنة تاييس رمزا لهذا الضعف الإنساني الذي لا يستطيع أن يصمد  
للإغواء والشر ، تقول :

اسم تاييس لم يزل يملأ الكون فأين الذي أضلت خطاه (٢١)  
ثم تقول للربان الذين يظنون في أنفسهم قهر الشر والاستعلاء على الشيطان  
وفتنه :

عيثا تهربون من مغريات العيش كم في الوجود من تاييس (٢٢)  
ويبدو الإنسان في عالم نازك الشعري أكثر خضوعا لغرائزه وعواطفه ،  
ويحتل الحب عنده مساحة هائلة من نفسه ، ولكنه — بسبب شقائه الأزلى —

---

(١٨) قصيدة مأساة الحيلة — ديوان نازك : ١ : ١٩٩ ، ٢٠٠ .

(١٩) نفسه ١ : ٢٠٧ .

(٢٠) نفسه ١ : ١٥٣ .

(٢١) نفسه ١ : ٨٣ .

(٢٢) نفسه .

حب حزين منهزم ، لا يأتيه بالسعادة التي يحلم بها ، بل ربما شارك في إحساسه بالشقاء والعبودية :

ذهب الأمس بلوهم قواذي وعامسا

فإذا قلبي عبد ولقد كان إلهما (٢٣)

كما عمق إحساسه بضيق الماضي في غير طائل إلا من العذاب والقهر :

ومرت حيائي مرت سدى ولا شيء يطفئ نار الحنين

سدى قد عبرت صحاري الوجود سدى قد جررت قيود السنين (٢٤)

وهو في معظم الأحيان لا يدع له أملا في السعادة التي قد يحملها الغد المنتظر ، هذا الغد الذي يأتي زاحفا عاجزا :

ورأينا الغد المنتظر ساجدا نصفه المثلول

ساجدا نصفه المحتقر نصفه الجامد المملول (٢٥)

وحين تغيم الرؤى أمام الإنسان في حبه لا يعرف أمسه من يومه أو غده :

هل مر بنا زمن أم خضنا اللازما (٢٦)

بل تتجرد كل الأشياء من مظهرها وحجمها :

وغبار السنين جر على الأشواق ستر اللالون واللاكيان (٢٧)

وبرغم الألم الذي يسببه الحب للإنسان لا يجد مجالا للفرار منه فهو يحاصره ولا أظنه إلا سعيلا بهذا الحصار :

لا مهرب من جرح قد مر على قلبي

جرح يصرخ كالجوع البائس في قلبي (٢٨)

---

(٢٣) قصيدة المردة إلى المهد — ديوان عاشقة الليل — ديوان نازك : ١ : ٦١٦ .

(٢٤) قصيدة يورتها الضالمة — ديوان شظايا ورماد — ديوان نازك : ٢ : ٤٥ .

(٢٥) قصيدة توارخ قديمة وجديدة — ديوان شظايا ورماد — ديوان نازك : ٢ : ٤٩ .

(٢٦) قصيدة نيلمة السلم — ديوان شظايا ورماد — ديوان نازك : ٢ : ٢٦٦ .

(٢٧) قصيدة حصاد المصادفات — ديوان قرارة الموجة — ديوان نازك : ٢ : ٢٦٦ .

(٢٨) قصيدة الجرح الغاضب — ديوان شظايا ورماد — ديوان نازك : ٢ : ٧٢ .

والإنسان في غمرة الصراع بين قلبه وعقله ، وجسده وروحه يحس الاضطراب  
العنيف يزلزل كيانه :

لقبوها الحياة وهي اضطراب أبدي ولطفة لا تُقَرُّ<sup>٢٩</sup>  
وامتداد للانهاية لا يبدأ لا ينتهي فأين المفر<sup>(٣٠)</sup>  
ويحس الخواء يمتصر نفسه :

الفراغ الفراغ يقتلني أواه لو كان للوجود وجود<sup>(٣١)</sup>  
ويحس الخوف يتغلغل في كيانه ، ويتمنى أن يجد من ينقذه من ظلمة الخوف  
المنتشرة في أعماقه :

في المعبر سعللة ترمق طيفي بفتور  
ووراء المفقرق المتشعب بعض قبور  
خذ بيدي ولترك هذا الأفق المهجور  
لا تتركني روحا صارخة في الديجور<sup>(٣٢)</sup>

وما يطمئن إليه الإنسان قد يصبح في لحظات مصدر خوف ورهبة ، فها هي  
ذي عاشقة الليل يغلبها في لحظة ضعف الخوف منه :

الليل فيه مخاوف ووساوس لا تخمد  
أبدا يزلزله صراخ غامض وتهد<sup>(٣٣)</sup>

ويقضي الإنسان عمره في الانتظار : انتظار كل شيء ، وانتظار اللاشيء : ...  
وما أطول الإنسان على الحائثين<sup>(٣٤)</sup> . ويظل مترقبا يمتصره القلق والضجر  
والملال :

أتصـور الضـجر المـريـر  
في أنفـس ملت وأتعبها الصـفـر

---

(٢٩) قصيدة وجهه ومرايا — ديوان شظايا ورماد — ديوان نازك ٢ : ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٣٠) نفسه ٢ : ١٦٢ .

(٣١) قصيدة عاتقة — ديوان قراره الموجة — ديوان نازك ٢ : ٤٠٠ .

(٣٢) قصيدة مدينة الحب — ديوان عاشقة الليل — ديوان نازك ١ : ٥٥٩ .

(٣٣) قصيدة أول الطريق — ديوان قراره الموجة — ديوان نازك ٢ : ٢٢٨ .

### هي والحقائب في انتظار (٣٤)

وهذا الصغير ليس صغير القلار ، ولكنه ضجيج الحياة ونذير الشقاء ، وهذه الحقائب ليست أمتعة المسافرين ، بل رغبات الإنسان وآماله المتحفزة في ذاته ، حبيسة في انتظار من يفتح لها . والأمل هو ما يتعلل به الإنسان لتهدئة مخاوفه والقضاء على وساوسه ، والتغلب على إحساسه بالألم والشقاء ( ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل ) ، فإذا تحقق زال عنه كل جمال ، ولم يعد شيئا مرجوا ، ولا بد أن يعيش الإنسان على أمل جديد :

ولو جئت يوما — وما زلت أوثر ألا نجيء —  
لجف عير الفراغ الملون في ذكرياتي  
وقصّ جناح التخيل واكأبت أغنياتى  
وأمسكت في راحتي حطام رجائي البريء  
وأدركت أنسى أحبك حلما  
وما دمت قد جئت لحما وعظما  
سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم ينجى (٣٥)

### — ٣ —

### الإنسان والحياة :

الحياة الإنسانية سر هذا الوجود الذي يعمر الكون ، وهو يبقى ما بقيت ، ويفنى عندما تلاشى . هذه الحياة تحسها نازك أنها مأساة ، ويطرسب هذا الإحساس في كيانها نتيجة منطقية للخطيئة الأولى للإنسان — فغواية الشيطان لآدم وحواء ، وانهار مقاومتها لشره ، ثم طردهما من الجنة — أو الخلد الذي لا يفنى — عقوبة لهما ، نسج ذلك كله خيوط المأساة التي يعيشها الإنسان في هذه الأرض منبوذا ، شريرا ، فانيا ، جاهلا حقائق الكون ، بعيدا عن السعادة . وبهذا الإحساس القوى بمعنى الحياة المترسب في أعماق نازك كتبت

(٣٤) قصيدة مر القطر — ديوان شظايا ورماد — ديوان نازك : ٦١ .

(٣٥) قصيدة الزائر الذي لم ينجى — ديوان قرارة الموجة — ديوان نازك : ٣٢٩ .



مطلولتها مأساة الحياة وهي في ربيع العمر ما بين الثانية والعشرين والثالثة والعشرين ، وكان دافعها إلى ذلك كما تقول :

« تشاؤمي المطلق وشعوري بأن الحياة كلها ألم وإيهاً وتعقيد » (٣٦) .

كذلك كانت مؤمنة بقول « شوبنهاور » : « لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت ، لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء ، حتام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي ، متى نتدبر بالشجاعة الكافية فنعترف بأن حب الحياة أكلوبة » (٣٧) .

وربما خفت حدة التشاؤم عندما أعادت نازك صياغة هذه المطولة وهي في السابعة والعشرين من عمرها ، ثم وهي في الثانية والأربعين ، وجعلت عنوانها في التجريبتين الأخيرتين ( أغنية للإنسان ) ولكن الحقيقة إن الأفكار الرئيسية بالنسبة لموقف الإنسان من الحياة ظلت كما هي دون تغيير . فالأغنية التي تنشدنا نازك للإنسان ليست إلا نشيجا باكيا ، ومحاولة للتعزي عن مأساة حياته ، كما أحسنتها في تجربتها الأولى ، تقول نازك :

حدثني القلب أنت أيها المأساة يا من قد سُميت بالحياة (٣٨)

ونراها في قمة تشاؤمها في هذه التجربة الأولى لا ترى الوجود غير ظلام لا يشرق فيه صباح ، وكأن الإنسان عندما هبط إلى الأرض في صورة آدم حقت عليه لعنة أبدية بأن يعيش على الأرض في ظلام تكتنفه الموم والكآبة ، يقتات الحزن ويشرب الدموع :

— عبثا تحلمين شاعرتي ما من صباح لليل هذا الوجود (٣٩)

---

(٣٦) ديوان نازك ١ : ٦ .

(٣٧) نفسه .

(٣٨) قصيدة مأساة الحياة — ديوان نازك ١ : ٢٥ .

(٣٩) نفسه ١ : ٢١ .

— ليس حولي إلا دياجير كون      ليس يفنى بكأؤه وأسماء<sup>(٤٠)</sup>  
 — حيث تبقى الغيوم في الجو رمزا      لحياة سوادها ليس يفنى<sup>(٤١)</sup>  
 — ليس إلا عمر يمر حزينا      يتهاوى كآبة وسكوننا<sup>(٤٢)</sup>  
 — نحن نحيا في عالم كله دمع وعمر يفرض يأسا وحزنا<sup>(٤٣)</sup>  
 — قد عبرنا نهر الحياة حيارى      في ظلام الفصول والسنوات  
 — وثبتنا على أساننا خريفا      وريعا فما جمال الحياة<sup>(٤٤)</sup>  
 — ليس يلقي الحياة إلا حزين القلب حيران في هموم الحياة<sup>(٤٥)</sup>

ونراها في ( عاشقة الليل ) تبث هذه الأحاسيس نفسها فتقول :

رأيت الحياة كهذا المساء  
 ظلام ووحشة جو كئيب  
 ويحلم أبنائها بالضياء  
 وهم تحت ليل عميق رهيب<sup>(٤٦)</sup>

فالحياة الإنسانية كما تراها نازك شقاء دائم لا مكان فيه للأمل بسبب الخطيئة الأولى للإنسان وهبوطه من جنة الخلد إلى هذه الأرض ، أو الواقع الكئيب البائس :

عالم كل من على وجهه يشقى ويقضي الأيام حزنا وبأسا<sup>(٤٧)</sup>  
 وتقول في ( عاشقة الليل ) :

(٤٠) نفسه ١ : ٧١ .

(٤١) نفسه ١ : ٧٤ .

(٤٢) نفسه ١ : ٨٢ .

(٤٣) نفسه ١ : ١٦١ .

(٤٤) نفسه ١ : ١٦٢ .

(٤٥) نفسه ١ : ١١٤ .

(٤٦) قصيدة خواطر مسائية — عاشقة الليل — ديوان نازك ١ : ٥٦٨ .

(٤٧) قصيدة مأساة الحياة — ديوان نازك ١ : ٧٢ .

عشنا فالحياة ستنها الحزن وحكم الآهات والدمع جلا(٤٨)

وتفرق في احساسها بشر الحياة وبشاعتها فتتكر وجود تعادلية فيها بين الخير والشر ، فالإنسان :

كلما ذاق قطرة من نعيم أعقبتها من الأسى ألف قطره(٤٩)

بل تصل في بعض الأحيان إلى نفى الخير نفيا تاما عن حياة الإنسان ، وباعثها في ذلك كما واضح في البيت الثاني — طرد آدم وحواء من الجنة وهبوطهما إلى الأرض ، تقول :

هي هذي الحياة زراعة الأشواك لا الزهر ، والدجي لا الضياء

هي نبع الآثام تستلهم الشر وتحيا في الأرض لا في السماء(٥٠)

وترى أن الإنسان يجد في الشر عزاء شقائه ، فالشر تعويض عن عذاب الإنسان في الأرض :

لست ألقى حولي سوى عالم يشقى ويلقى عزاءه في الشرور(٥١)

والألم عند نازك عقوبة طبيعية يتحملها الإنسان تكفيرا عن خطيئته الأولى التي أهدبته من السماء إلى الأرض ، فهو جزء لا ينفصم من نسيج الوجود الإنساني ، حتى يمكن القول بأن الحياة هي الألم ، والألم الحياة ، تقول نازك في قصيدتها ( مأساة الحياة ) :

كل ما في الوجود يؤلمني الآن وهذي الحياة تخرج نفسي(٥٢)

وتقول في ( أغنية للإنسان ) :

---

(٤٨) قصيدة الفيضان — عاشقة الليل — ديوان نازك ١ : ٦٤٨ .

(٤٩) قصيدة مأساة الحياة — ديوان نازك ١ : ٤٢ .

(٥٠) نفسه ١ : ٣٧ وتؤكد المعنى في البيتين بالصياغة نفسها في الأغنية التالية للإنسان انظر ديوانها ١ : ٣٧١ .

(٥١) نفسه ١ : ٢١٣ .

(٥٢) نفسه ١ : ٣٤ .

كل ما في الوجود يجرّحني الآن ولون الحياة يطمع نفسي (٥٣)  
 وليس هناك مفرّ للإنسان من آلامه فهو محاصر بها ما دام الألم يعني الحياة :  
 ضلّ في العالم الفسيح فيما للهول أين المفرّ من آلامي (٥٤)  
 وهي تتساءل في إنكلر عن الذي ارتكبه آدم بحيث حق العذاب على البشر  
 جميعا :

أي ذنب جناه آدم حتّى      نتلقى العذاب نحن جميعا (٥٥)  
 ولكنها موقنة باستحقاق هذا العذاب لإطاعة الإنسان الشر المتمثل في الشيطان  
 وهبوطه من الخلد وعالم المثل والخير والفضيلة ، إلى أرض الواقع التي تتجسد  
 فيها هزيمة الإنسان وسقوطه في حماة الشر والرذيلة .

#### — ٤ —

#### الإنسان والقدر :

إذا كان الوجود الإنساني مأساة في نظر نازك بسبب هبوط الإنسان إلى  
 الأرض ، أو العالم السفلي المظلم الكئيب ، وإذا كان هذا الوجود عقوبة عن  
 الخطيئة الأولى التي تمت بغواية الشيطان وزرعت الشر الدائم في الإنسان كما  
 رأينا ، فلا مناص من الإقرار بأن الإنسان في هذا الوجود لعبة في يد القدر  
 يتلهى بها ، وسجين في قيود الزمن ، لا أمل له في الفكك والانطلاق من  
 الأسر ، تقول نازك :

عشنا تسألين لن يُكشف السر      ولن تنعمى بفك القيود (٥٦)  
 بل هذا القيد تحسه أيضا في قلبها يحول بينها وبين حرية الشعور :  
 هو سجن الحياة قد كبّلت أقياده السود كل قلب رهيف (٥٧)

(٥٣) قصيدة أغنية للإنسان ( ١ ) — ديوان نازك ١ : ٢٥٢ .

(٥٤) قصيدة مأساة الحياة — ديوان نازك ١ : ٢١٣ .

(٥٥) قصيدة أغنية للإنسان ( ١ ) ديوان نازك ١ : ٢٦٠ .

(٥٦) قصيدة مأساة الحياة — ديوان نازك ١ : ٢١ وكذلك قصيدة أغنية للإنسان ١ : ٣٥٥ .

(٥٧) نفسه ١ : ١٨٢ .

ولسنا جميعا غير أسرى أذلاء لاندري ماذا يراد بنا :  
نحن أسرى يقودنا القدر الأعمى إلى ليل عالم مجهول  
ليس منا من يستطيع فككاكا ليس منا غير الأسير الذليل (٥٨)

بل نحن لعبة بين مخالب القدر ، هذا الجبل العاتي المسيطر :  
أيها الأشقياء نحن جميعا لعبة في مخالب الأفتلار (٥٩)  
وحياة الإنسان في أسرها تبدو سفينة تالهة في لجة البحر :  
ألقت بها الأفتلار في لجج المنايا والشقاء

.....  
سلرت وما تلري إلى أين المصير وما الطريق (٦٠)

وكل ما في الوجود يمكن أن يكون قيلا يغفل الإنسان ، فالنفس والجسد والزمان  
والمكان والماضي والحاضر والمستقبل ، كلها يمكن أن تكون قيودا تثقل  
الإنسان ، تقول نازك :

وكالآخرين أعيش أجر قيود المكان  
وأحمل فوق جيني عبء الدجى والدخان  
لعينيك أرشف كأس الغيوم  
وأعير ليلا جفته النجوم  
وأطوي الزمان  
مكبلة بالأسى الآدمي وقد الجسد (٦١)

وتقول أيضا :

أتيناك نحن عبيد الزمان

---

(٥٨) نفسه ١ : ٥٧ ، والبيت الأول نفسه في قصيدة أغنية للإنسان ( ٢ ) : ١ : ٢٨٨ .

(٥٩) قصيدة أغنية للإنسان ( ٢ ) — ديوان نازك ١ : ٣٩٤ .

(٦٠) قصيدة السفينة التالهة — عاشقة الليل — ديوان نازك ١ : ٦٠٢ .

(٦١) قصيدة أغنية لشمس الشتاء — قرارة للوجه — ديوان نازك ٢ : ٣٧٤ ، ٣٧٥ .

وأسراه نحن الذين عيونهم لا تموت  
أيتنا نجر الهوان (٦٢)

وهي تفرق تفرقة واضحة بين حياة الحرية في جنة الخلد العلوية ، وحياة  
العبودية والأسر في الأرض الترابية الفانية حين تقول عن آدم :  
كيف ينسى الأمس الطليق ليها بحيلة القيود والأرسلان  
أين ذاك الحس الرهيف هنا سجن بليد مغلف الجدران (٦٣)  
وحين ترى نازك غريقا تحس تفاهة الإنسان في أيدي القدر وشقاءه السرملي  
في الأرض فتقول :

ما الذي تصطاد في بحر الزمن  
وغدا يصطادك الدهر العتسى  
نحن يا صياد أبناء الشجن  
حف عينا الشقاء الأبلى (٦٤)

وما دام الإنسان مقيدا أسيرا فلا مفر إذن من أن يفرض عليه من خارج نفسه  
وإرادته كل ما يفرض على الأسير اللئيل :

— ولتسر هذه الحيلة كما ترجو المقادير والأسى والظلام  
وليظل الأحياء في التيه يشقون وتقسو عليهم الأيام (٦٥)  
— هكلنا ما يريده القدر المحتوم لا ما تريده آمالسى  
ميرتنى الحياة أين ترى مرسى سفينى وعند أي رمال (٦٦)  
— هكلنا شلعت المقادير للعالم لائم ونقمة وحروب (٦٧)

---

(٦٢) قصيدة صلاة الأشباح — قرارة الموجة — ديوان نازك ٢ : ٣٩٥ .

(٦٣) قصيدة أغنية للإنسان ( ٢ ) — ديوان نازك ١ : ٣٧٣ .

(٦٤) قصيدة مرثية غريق — عاشقة الليل — ديوان نازك ١ : ٥١١ .

(٦٥) قصيدة مأساة الحيلة — ديوان نازك ١ : ٢٣٢ .

(٦٦) نفسه ١ : ٢٨ واليتان نفسها في أغنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٣٦٢ .

(٦٧) قصيدة أغنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٢٨٣ .

171

وخضوع الإنسان للقلع ووقوعه في أسرهِ يعني شقائه الدائم الذي سلمت به نازك نتيجة الخطيئة الأولى كما أسلفناه ، فالشقاء مكتوب على الإنسان وكذلك الشر عقوبة له ، وكأن قتلان آدم جنة الخلد لم يكن عقوبة كافية :

وليكن آدم جنى حسبه قتلان فردوسه الجميل عقابا  
أولم يكف أنه هبط الأرض ليسقى آلامها أكوابا  
أولم يكف أنه هبط الدنيا طريدا من خلده القينان  
أولم يكف أنه عرف الشر وقد كان طاهرا في الجنان(٧٢)  
ولكن كل ذلك لا يعفيه من الشقاء الذي أصبح سمة للأحياء :

لن تلوقوا شهد السعادة ما دمم أناسي من تراب وماء  
كتبت هذه الطبيعة للأحياء أن يكرعوا كؤوس الشقاء(٧٣)  
وهي لا ترى في هذا الوجود غير الشقاء ملازما للإنسان :

عجبا أين ما يقولون ؟ مالى لا أرى غير حيرة الأقياء(٧٤)  
فالشقاء والإنسان مرتبطان منذ النشأة حتى الفناء :

وهبطنا هذا الوجود لنشقى منذ فجر الحياة حتى المغيب(٧٥)  
وتعجب نازك للذين ينتقلون تشاؤمها وكآبتها الدائمة ، والحاحها على رسم صورة الشقاء في الكون ، وترى أن هؤلاء الناقدين يجهلون سر الوجود الإنساني في الأرض ، أو مأساة الحياة كما أسمتها من قبل :

قد وصفت الشقاء في شعري الباكسي وصورت أنفاس الأقياء  
وشلوت الحياة لحنا كئيبا ليس في ليله شعاع ضياء  
فأثارت كآبتي عجب الناس وحاروا في سرها المجهول  
ما دروا أنني أنوح على مأساتهم في ظلامها المسلول(٧٦)

(٧٢) قصيدة أخنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٣٧٢ ، ٣٧٣ .

(٧٣) قصيدة مأساة الحياة — الديوان ١ : ٨٤ .

(٧٤) نفسه ١ : ٨٢ .

(٧٥) نفسه ١ : ٢٠٠ .

(٧٦) نفسه ١ : ١٥٦ .



إن القدر الذي هبط بالإنسان إلى الأرض كتب عليه لعنة الشقاء الأبدية ، فما ان تسترسل نازك في أحلامها الوردية حتى ييلو لها الزمن في النهر المتدفق — الذي يمثل الحياة بعنفوانها — سمكة ميتة ( لإنلار أسمى ودليل فراق ) ، وظلت هذه السمكة تكبر وتحمّد — وكأن الشر ييلو ميتا ولكنه لا يموت — حتى سلت عليها الطريق إلى الأمل :

وزعانفها السود الشوهاء  
سلت في وجهها الأرجاء  
وأراقت في الجو الوضاء  
سحبا سوداء ولون محقق (٧٧)

وهي في هذا الموقف لا تمثل ذاتية خاصة ، فالشقاء سمة إنسانية مرتبطة بالوجود نفسه ، ونازك تعبر عن هذه الرابطة العضوية بين البشرية والشقاء في قصيدتها ( لنكن أصدقاء ) فهي تقيم ناديا للأشقاء ينضوي إليه كل بشري في أرجاء الأرض واقع تحت سلطان القدر ، تقول :

لنكن أصدقاء  
في متاهات هذا الوجود الكئيب  
حيث يمشی الدمار ويحيا الفناء  
في زوايا الليالي البطء  
حيث صوت الضحايا الرهيب  
هازئا بالرجاء  
لنكن أصدقاء  
فميون القضاء  
جامدات الحلق  
ترمق البشر المتعيين  
في دروب الأسى والأنين

---

( ٧٧ ) قصيدة لعنة الزمن — قرارة الموجة — الدعون ٢ : ٢٤٧ .

تحت صوط الزمان النزق

.....

لنكن أصدقاء

نحن والحائرون

نحن والعزل المتعبون

والذين يقال لهم مجرمون

نحن والأشقياء

نحن والشملون بخمر الرجاء

والذين ينامون في القفر تحت السماء

نحن والتائهون بلا مأوى

نحن والصارخون بلا جلوي

نحن والأسرى

نحن والأمم الأخرى

في بحار الثلوج

في بلاد الزنوج

في الصحاري وفي كل أرض تضم البشر

كل أرض أصاغت لآلامنا

كل أرض تلقت توابيت أحلامنا

ووعت صرخات الضجر

من ضحايا القلدر

.....

في بعيد الديار

ووراء البحر

في الصحاري وفي القطب ، في المدن الآمنة

في القرى الساكنة

أصدقاء بشر

أصدق له ينلادون أين المفسر؟ (٧٨)

إن الواقع الإنساني إذن في خضوعه للقدر وارتباطه بالشقاء نتيجة الوجود (الأرضي) مغمم بالأسى والحزن والظلام ، بعيد عن الإشراق والسعادة ، ولكن الإنسان لا يستكين في قيود القدر وبحلول الصراع في سبيل الخلاص والتحرر ، تقول نازك :

ذاك شأن الإنسان يا أيها الصيد يا شاكيا ظلام الرزايا  
في صراع مع العناصر لا يهدأ حتى يأوى لوادى المنايا (٧٩)

بل نراها حين تتوجه إلى الرهبان المنقطعين عن المجتمع في قصبتها (مأساة الحيلة) تطلب إليهم أن يعودوا لمصارعة الزمان ، فإن الصراع جزء من قصة الوجود الإنساني في الكون :

آه عودوا إلى مصارعة الدهر وعيشوا كما تشاء الحيلة (٨٠)

ونراها في قصيدة (خمسة أغاني للألم) تثير فكرة صراع الإنسان في سبيل الغلبة والاستعلاء على آلامه بأية وسيلة يستطيعها ، تقول :

أليس في إمكاننا أن نغلب الألم ؟  
نرجحه إلى صباح قلام أو أمسية  
نشغله ، نقنعه بلعبة ، بأغنية

بقصة قديمة منسية النغم (٨١)

كذلك تصور صراع الإنسان مع القدر والواقع المر الذي يعيش فيه فتقول :

أبدا نحن في كفاح مع الأقدار والحادثات تُبلى وتُفنى

يتحلى أحلامنا الواقع المر ويقسو زماننا المتجنى (٨٢)

---

(٧٨) قصيدة شظايا ورمال — الديوان ٢ : ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ .

(٧٩) قصيدة مأساة الحيلة — الديوان ١ : ١٨٢ .

(٨٠) نفسه ١ : ٨٥ .

(٨١) ديوان شجرة القمر — الديوان ٢ : ٤٥٧ .

(٨٢) قصيدة مأساة الحيلة — الديوان ١ : ١٨٣ .

ويحس الإنسان في شقائه الأزلي على الأرض غربة نفسية هائلة ، وكأن هذه الأرض التي هبط إليها ليست مقره . وهذه الغربة في الحقيقة ليست مكانية ، بل هي — كما ذكرت — غربة نفسية إذ يحس الإنسان صدمة الواقع الذي انتهى إليه ، ويشهد إحساس الشعراء بهذه الصدمة ومحنة الاغتراب أكثر من غيرهم ، تقول نازك :

أيها الشاعر السجين كفاننا غربة في حياتنا ووجوما (٨٣)

وتقول أيضا :

والفؤاد الرقيق يصلده الإحساس بالواقع الغريب الجديد (٨٤)

وتصور ثقل الواقع على النفس الإنسانية الشاعرة فتقول في استعطاف :

أيها الواقع الثقيل حنانيك أهلى عفى المنى والحنين (٨٥)

ولكن فكرة الصراع الإنساني في شعر نازك حائلة اللون ، لا تكاد تُرى ، والإنسان في شعرها يسارع بالهروب من مواجهة الواقع إلى عالم المثال ، اليوتوبيا :

فحياة الخيال أجمل من واقع حبّ ملفّع بالرماد (٨٦)

وهي تعبر عن هذا الإنسان الهارب فتقول :

قد سئمت الواقع المر المملا

ولقد علت خيالا مضمحلا

فاتركيني بخيالي أتسلى

آه كاد اليأس يعروني لولا

(٨٣) نفسه ١ : ١٢٦ .

(٨٤) قصيدة أغنية للإنسان ( ١ ) — الديوان ١ : ٢٥٢ .

(٨٥) نفسه ١ : ٢٥٨ .

(٨٦) قصيدة مأساة الحياة — الديوان ١ : ١٣٦ .

أنسي لذت بأحلام السماء  
وتخَيَّرت خيال الشعراء (٨٧)

ولا بأس عندها بالحياة إذا جَمَلت واقعها المرير بالخيال :

أحب الحياة بقلبي العميق وأمزج واقعها بالخيال (٨٨)  
وتتفق نازك في هذا الموقف مع بعض علماء النفس الذين يرون أننا لا نستطيع  
أن نعيش على الحقيقة ، وأنه لكي تتمكن من الحياة نحتاج إلى أوهام . (٨٩)

وتبني نازك للإنسان عالم الهروب في الخيال بهذه التمثيلات التي تعانق الطبيعة  
أحيانا لطهرها وبعدها عن خبائث الإنسان ، كما نرى في قولها :

آه لو كان لي هنالك كوخ شاعري بين المروج الحزينة  
في سكون القرى ووحشتها أقضى حياقي لافي ضجيج المدينة (٩٠)  
وفي قولها :

آه لو عشت في الجبال البعيدات أسوق الأغنام كل صباح  
وأغنى الصفصاف والسرو أنغامي وأصغى إلى صفير الرياح (٩١)  
بل تمت أن ترود جبال القمر قبل أن ينجح العلماء في تحقيق هذا الحلم :

منحلم أنا صعدنا نرود جبال القمر  
ونمرح في عزلة اللانهاية واللابشر  
بعيدا بعيدا إلى حيث لا تستطيع الذكر  
إلينا الوصول فنحن وراء امتداد الفكر (٩٢)

---

(٨٧) قصيدة الخيال والواقع — عاشقة الليل — الديوان ١ : ٥٩٩ .

(٨٨) قصيدة تم — شظايا ورماد — الديوان ٢ : ١٨١ .

(٨٩) عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النفس Oedipus: Myth and complex باتريك ملاهي Patrick

Mullaly — نشر مكتبة المعارف — بيروت . ١٩٦٢ م : ٢٣٩ .

(٩٠) قصيدة مأساة الحياة — الديوان ١ : ١٥١ .

(٩١) نفسه ١ : ١٥٠ .

(٩٢) قصيدة دعوة إلى الأحلام — قرارة للوجه — الديوان ٢ : ٢٣٥ .

وتعانق أمنياتها الخيالية الطفولة في أحيان أخرى ، بكل براءتها وعفويتها ، كما في قولها :

وتمر الساعات بي وأنا أبني خفايا مدينة الأحلام  
أي يوتويا فقلت وعز الآن إدراكها على أيامي  
تلك يوتويا الطفولة لو ترجع لو لم تكن خيال منم (٩٣)  
وإنسان نازك الملائكة لا يكاد يتهي من حلمه حتى يبدأ حلما جديدا :  
وأحلم أحلم لا أستفيق إلا لأحلم حلما جديدا (٩٤)  
وما ذاك إلا لرغبته المستمرة في الهروب من مواجهة الواقع المر الذي يفرض  
عليه الألم والأسر :

هنالك حيث تنوب القيود وينطلق الفكر من أسره  
وحيث تنام عيون الحيلة هنالك تمتد يوتويا (٩٥)  
وهذا العالم المثالي الذي تتخيله نازك يكاد يكون خاليا من البشر ، أو ينبغي أن  
يكون كذلك ، مدام الشر والإنسان قرينين متلازمين ، تقول :

وشيلدى يوتويا في الجبال  
يوتويا من شجرات القمم  
ومن خرير المياه  
يوتويا من نغم  
نابضة بالحياة

.....

وشيلدى يوتويا من قلوب  
من كل قلب لم تطله الحقود  
ولم تدنسه أكف الركود

---

(٩٣) قصيدة أغنية للإنسان ( ١ ) — الديوان ٢ : ٢٥٤ ، ٢٥٥ .

(٩٤) قصيدة يوتويا الضالمة — شظايا ورماد — الديوان ٢ : ٤٦ .

(٩٥) نفسه ٢ : ٣٩ .

من كل قلب شاعري عميق

لم يتمرغ بخطايا الوجود (٩٦)

ويستحيل أن يتلاقى عالم النقاء والطهر ، عالم القمم والنغم مع أحقاد الإنسان وشروره . ولا بأس في أن يهرب الإنسان من الحقيقة ، أو من الواقع ، ويختصم بالخيال ، وما الله الذي تعشقه نازك إلا الخيال الذي تلوذ به ، والشمس رمز للحقيقة ، ولهذا تنور عليها قائلة :

يا من تمزق كل حلم مشرق      للحالمين وكل طيف ساحر  
يا من تهلم ما يشيئه الدجى      والصمت في أعماق قلب الشاعر (٩٧)

— ٥ —

الإنسان بين الجهل والسقوط :

طبيعة خلق الإنسان من جسد وروح جزء من الثنائية التي يقم عليها بناء الكون في جوانبه المادية والمعنوية على السواء ، والصراع الداخلي في الإنسان صراع طبيعي بين عالم المحسوسات وعالم المعقولات ، ويستحيل أن تكتسب الحياة الإنسانية معنى إلا بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثل ولكن المشكلة الكبرى أن العقل الإنساني قاصر عن إدراك كثير من حقائق الوجود ، وهذا سر من أسرار شقائه الذي صورته نازك في شعرها أصلى تصوير . وهذا التصور في العقل الإنساني يجعله مترددا بين الشك واليقين ، لا من ناحية قضية الخلق والخالق فحسب ، بل تجاه كل ما يعاناه الإنسان من حقائق الوجود . وليس ( الإيمان ) المطلق دواء سحريا يشفى هذه الحالة الإنسانية بحيث تقول نازك :

فلنلذ بالإيمان فهو ختام اليأس والدمع والشقاء العاني (٩٨)

ولهذا اكتسب الإنسان هذه النزعة التي تسميها ( النزعة اللاأدرية ) أو حالة

---

(٩٦) قصيدة يوتوما في الجبال — شظايا ورماد — الديوان ٢ : ١٥٥ ، ١٥٦ .

(٩٧) قصيدة ثورة على الشمس — عاشقة الليل — الديوان ١ : ٤٩٠ .

(٩٨) قصيدة مأساة الحياة — الديوان ١ : ٢٣٦ .

التردد بين الجهل والمعرفة ، وبين الشك واليقين ، في محاولة الوصول إلى كنه الأشياء .

وقد حاول الفلاسفة الأقدمون أن يبحثوا عن معاني حوادث الوجود ، فكان لا بد لهم أن يتوقفوا طويلا عند كل أمر يتصل بالإنسان ، ليستشفوا العلاقة بين الحوادث والغاية الأساسية للوجود . فكل شيء له معنى ، ولكن ليس في ذاته ، أو من أجل ذاته ، بل من أجل الحياة الإنسانية ، ومن أجل تحقيق الغاية الإلهية التي رسمها الله القدير للكون . وقد عبر القديس أوغسطينس عن روح القرون الوسطى إزاء أسرار الكون حين كان يهتف من أعماق نفسه الباحثة عن الله — وهو رمز لحقيقة الكون — فيقول : لقد سألت الأرض فأجابتي ( أنا لست هو ) ، وردد كل ما فيها هذا الجواب ، وسألت البحر والأعماق والكائنات الزاحفة فأجابت ( لسنا إلهك ، ابحث عنه في العلاء ) وسألت الهواء المتحرك فأجاب الهواء ، ورددت جميع الكائنات التي تعيش فيه ( أنا لست الله ) ، ثم سألت السموات والشمس والقمر والنجوم فقالت ( لسنا الله الذي تبحث عنه ) ، وعندها أجبت جميع الأشياء التي أبصرتها بأب عيني : لقد قلت عن إلهي إنك لست هو ، ألا تخبئني شيئا عنه . فهتفت كلها بصوت عال : لقد خلقنا . (٩٩)

فالإنسان إذن بعقله المحدود قاصر عن معرفة أسرار الكون ورموزه ، ولهذا يقع فريسة الجهل أو الحالة اللا أدبية . ولا شك في أن ايليا أبا ماضي قد استفاد من محاورات القديس أوغسطينس في قصيدته ( الطلاس ) ، كما استفادت نازك من أبي ماضي في ( مأساة الحياة ) بحثا عن السعادة الإنسانية ، أو المعرفة ، أو اليقين ، أو ( سر الدنيا ولغز الدهور ) ، فلم تصل قط إلى الراحة والاطمئنان ، بل ظل يردد الإنسان الذي تصوره ( لست أدري ) :

---

(٩٩) انظر : تكوين العقل الحديث : ٧٤ .



— هكنا جئت للحياة وما أدري إلى أين سوف تمضي الحياة (١٠٠)  
 — لست أدري ما غاييتي في مسيري آه لو ينجلي لعيني سر (١٠١)  
 — أي شيء هذا الفضاء وما سر دجاءه هل خلفه من حدود (١٠٢)  
 — نحن نغيا الحياة في عالم ليس يلري سره فهو غيب مجهول (١٠٣)  
 — عبثا تسألين لن يكشف السر ولن تنعمي بفك القيود (١٠٤)  
 — لست أدري شيئا أنا اليأس يا أرض وأنت أبتسامتي ودموعي (١٠٥)  
 — كل شيء يلوح لي علما مرا ولفزا مكفنا بالشكاة (١٠٦)  
 — والذات تسأل من أنا

أنا مثلها حيرى أحلق في ظلام

لا شيء يمنحني السلام (١٠٧)

— أبدا تنظرين للأفق المجهول حيرى فهل تجلّي الخفى  
 أبدا تسألين والقلع الساخر صمت مستغلق أبدي (١٠٨)  
 — ماذا وراء الحياة ماذا أي غم — ووض وأي سر  
 وفيه جئنا وكيف نمضي يا زورقي ، بل لأي بحر

.....

أسرى كما ترسم المقادير لي إلى حيث لست أدري (١٠٩)

(١٠٠) قصيدة مأساة الحياة — الديوان ١ : ٢٨ .

(١٠١) نفسه ١ : ٢٩ وهو نفسه في أغنية للإنسان ( ٢ ) ١ : ٣٦٣ .

(١٠٢) نفسه ١ : ٦٤ .

(١٠٣) نفسه ١ : ٦٣ .

(١٠٤) أغنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٣٥٥ .

(١٠٥) مأساة الحياة — الديوان ١ : ١٥٤ .

(١٠٦) أغنية للإنسان — ( ١ ) — الديوان ١ : ٢٤٦ .

(١٠٧) قصيدة أنا — شظايا ورماد — الديوان ٢ : ١١٧ .

(١٠٨) أغنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٣٥٦ .

(١٠٩) قصيدة في وادي الحياة — عاشقة الليل — الديوان ١ : ٥٥٢ .

ويقنع الإنسان في النهاية بالجهل طلباً للراحة من عناء الصراع في سبيل الوصول إلى الحقيقة :

أسفا يا فتاة لن تفهمي الألم فلتقنعي بأن تجهلها<sup>(١١٠)</sup>  
وليعن في الحرب من الواقع لأننا بالخيال والجهل :

جهل الحقائق في الحياة فلم يطبق عن زيفها هرباً وعاش مهوماً<sup>(١١١)</sup>

إن الشقاء الإنساني في الأرض الذي تلح نؤكد على تصويره له مبرراته من واقع وجود الإنسان ، من حيث سقوطه أو هبوطه إلى الأرض بعد خطيئته الأولى واتباعه الشيطان أو الشر ، ووقوعه أسيراً في يد الأقدار تحركه آتئ شأئت ، وقصور عقله عن معرفة كثير من حقائق الكون ، وعجزه عن تحقيق ما يريده لنفسه ، وهذا العجز ، أو ما يمكن أن نطلق عليه النزعة ( اللبسية ) لتضاف إلى النزعة ( اللأدرية ) تصوره نؤكد تصوراً قوياً أخذاً في مواطن كثيرة . وقد تمثلت لي هذه النزعة ( اللبسية ) من استخدامهما المتكرر لأداة النفي ( ليس بصورة تدعو للتأمل عند تحليل البناء الأسلوبى لشعر نؤكد ، وقد استخدمتها في قصيلتها ( مأساة الحياة ) على سبيل المثال خمساً وسبعين مرة ، ولو أننا أضفنا إليها الأبيات التي استخدمت فيها أدوات النفي الأخرى ، والأبيات التي تصور عجز الإنسان دون استخدام أدوات نفي ، لأصبحت لدينا صورة متكاملة لعجز الإنسان وقصوره عن إدراك معظم حقائق الوجود . إن هذه النزعة ( اللبسية ) في معظمها تسلب الحياة جمالها ، ولا تبقى منها غير صور شائنة تدل على القبح والتلاشي والانهاء ، أو تسلب الإنسان المعرفة والقدرة ، كما في قولها :

— ليس منا من يستطيع فككا  
ليس منا غير الأسير الذليل<sup>(١١٢)</sup>

— ليس غير الأوهام تسخر مني  
ليس إلا تمزق واضطراب<sup>(١١٣)</sup>

(١١٠) أغنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٣٥٦ .

(١١١) قصيدة إلى عيني الحزينين — الديوان ١ : ٥٦٢ — عاشقة الليل .

(١١٢) مأساة الحياة — الديوان ١ : ٥٧ .

(١١٣) نفسه ١ : ٢٦ .

- ليس يحيا فيها سوى الآثم الجبار يا رحمتاه للضعفاء (١١٤)
- ليس من سحرها سوى سود أحجار تثير الدموع والأشجانا (١١٥)
- ليس غير الموتى عظاما وأشلاء وغير أكابرة وصراخ (١١٦)
- ليس إلا دنيا من الجوع والفقر عليها يعذب الأبرهءاء (١١٧)

أما الآيات التي تنفي قدرة الإنسان وثبت عجزه وإن لم تستخدم أداة نفي فهي كثيرة في شعر نازك ، كما في قولها :

- كلما حقق الزمان لقلبي حلما صورت حياقي سواء (١١٨)
- أريد وأجهل ماذا أريد أريد وعاطفتي لا تريد (١١٩)
- ترفعنا الأحلام فوق السها وتهدم الأيالم ما نأمل (١٢٠)

وهذا العجز الإنساني عن فهم حقائق الكون يتفاعل مع الشر الذي تولد في الإنسان منذ خضوع لغواية الشيطان وسقط في الإثم ، فيطبع السلوك الإنساني في أحيان كثيرة بطابع الخسة والدناءة . وربما كان لرأي « فرويد » بأن نظرية الفرائز تلعب دورا جوهريا في حياة الإنسان نصيب كبير من الصحة — في ضوء مفهوم الإنسان في عالم نازك الشعري . بل لقد افترض « فرويد » وجود غرض أساسي في عمليات الجهاز النفسي للإنسان ، وهو السعى وراء الإحساس باللذة . وفي سبيل السعى لإدراك هذا الإحساس يستهن الإنسان بكل ما وضعته الفلسفات من قيم لمعنى الإنسانية ، تحركه رغباته وشهوات نفسه التي تتغلب عليه ، وتقهر

(١١٤) نفسه ١ : ٣٩ .

(١١٥) نفسه ١ : ٤٣ .

(١١٦) نفسه ١ : ٤٥ .

(١١٧) نفسه ١ : ٤٧ .

(١١٨) نفسه ١ : ١٥٤ .

(١١٩) قصيدة صراع — شظايا ورماد — الديوان ٢ : ٥٣ .

(١٢٠) قصيدة المقبرة الغريقة — عاشقة الليل — الديوان ١ : ٥٢٩ .

عقله عواطفه المشبوبة الجامحة ، وهذه هي الطبيعة المركوزة في الإنسان التي لا يستطيع تغييرها بما يخدع به من أساليب التزهّد أو الترهيب ، ولهذا تقول نازك في وصف الدير ، حيث الرهبان المنقطعون للعبادة ، بعيدا عن الرغبات والشهوات الإنسانية :

إنه الدير فيه ينتصر الموت وفي قبوه يعيش الآه  
في خفائمه ، في ممراته السود الحزينات لا يعيش الله  
مسكن الصمت والكآبة والجذب ومأوى الرغائب المدفونة  
وصراع مع العواطف تضحى ناره أذرع الليالي اللعينة (١٢١)

فهذا العالم الصغير مجرد من الحياة ، لأنه مجرد من الرغبات الإنسانية الفطرية في الإنسان ، وليس هناك إنسان بلا غرائز تحركه ، وما دام ذلك ضد الطبيعة البشرية ، فليبق الدير إذن مثقلا برغائبه المشبوبة :

أنقذته رغائب ثرة حرى تبقت من أمسه المدفون  
واشتياق إلى الطفولة والحب إلى ضمة وصدر حنون (١٢٢)  
ويقول « هويتيد Whitehead » في ذلك : « عادات الطبيعة المادية وقوانينها الصلابة هي التي تعد المشهد لعذاب البشر ، ونجد أن الميلاد والموت ، والحر والبرد ، والجوع والفراق والمرض ، هي التي تقيد النساء والرجال » (١٢٣) .

ويرى « سوليفان Sullivan » بعد دراسة طويلة للسلوك البشري — أن أعمال الإنسان وسلوكه إنما ينتظمها أمران : الأول إشباع الرغبات ، والثاني السعي للحصول على الطمأنينة (١٢٤) . وفي رأي أن السعي للحصول على

---

(١٢١) أغنية للإنسان ( ١ ) — الديوان ١ : ٣٤٨ .

(١٢٢) أغنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٤١٦ .

(١٢٣) مغامرات الأفكار Adventures of Ideas — ألفريد نورث هويتيد Alfred North Whitehead

— نشر دار مكتبة الحياة ومكتبة النهضة — بيفلاد ١٩٦٠ .

(١٢٤) Sullivan, H.S. : Conceptions of Modern Psychiatry.

Psychiatry, 1940, 3: 117.

الطمأنينة إنما هو وسيلة لإشباع الرغبات أيضا ، ولكن هنا الإنسان الذي يعيش لرغباته ، والذي حوِّله التقدم العلمي إلى إنسان آلى تصفه نازك بقولها :

على مكتبك البارد تنكبّ بلا أحلام  
وتسرق روحك الأرقام (١٢٥)

وذلك لنضرب العواطف والأحاسيس السامية فيه وإغراقه في الماديات ، هنا الإنسان ترفضه نازك إيماناً منها بأن الإنسان ليس مسئولاً عن وجوده الفردي فحسب ، بل هو في الحقيقة مسئول عن جميع الناس وكل البشر ، كما يقول « سارتر » . وهي بهذا المفهوم لا تبحث عن الإنسان المطلق أو المثالي الذي يسعى إليه الرومانسيون في خيالاتهم ، بل تحاول أن تتلس جنور الإنسان الممتدة في الواقع .

وحين يعرف « شلنج Schelling » الواقعية يقول بأنها هي التي تؤكد اللا أنا ، أي ما هو خارج الذات (١٢٦) . وهذا الجانب في الإنسان الذي تصوره نازك يدخل في هذا المفهوم ، فهي ترى في واقع مجتمعهما الإنسان الجشع الذي يزهو بقوته وقدرته على الضعفاء ، يمتص دماءهم ليزداد مالا وهناء واطمئننا ، ويشقى غيره في سبيل سعادته :

فكنوز الغنى يجمعها الفلاح في عمره الشقي الكسير  
ذلك الكداح المقلب في القرية بين المحراث والناعور  
كل صيف يسقى البساتين تحت الشمس والقصر هاجع وسنان  
فهو يلقى البنور والمترف الهانيء يجنى وتشهد الأحزان (١٢٧)

كذلك ترى الإنسان ذا النفس الوضيعة الذي لا يتورع عن إيذاء غيره من بني

---

(١٢٥) قصيدة مشغول في آثار — شجرة القمر — الديوان ٢ : ٤٧٠ .

(١٢٦) انظر : Lovejoy, Arthur O: The great chain of Being: 212

(١٢٧) مأساة الحيلة — الديوان ١ : ١٥٩ .

البشر ، والذي يرفع شعارات العفة والعنالة ، ثم لا يترفع عن استعمار شعب  
بأكمله :

ونفوس وضیعة تسلب العابر حلمًا أو رغبة أو قلبًا  
ونفوس أحط تؤمن بالعفة والعزل ثم تسرق شعبًا (١٢٨)  
وتعبر عن هذا المستعمر الذي يسرق حرية البشر وطعامهم بصورة تقريرية  
مباشرة في قولها :

ولصوص هنالك كـ \_\_\_\_\_ كلهم جشع وخـ \_\_\_\_\_  
أقبلوا من وراء البحـ \_\_\_\_\_ يسرقون طعام الجياع (١٢٩)  
ويشتد إحساسها بجشع الإنسان حين يتخطى عن الإحساس ، ويعيش على  
رغباته التي تتصادم مع حياة غيره من البشر في مجتمعه فتقول :

نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهتة

الماريون من الزمان إلى العدم

الجاهلون أمسى الندم

نحن الذين نعيش في ترف القصور

ونظف ينقصنا الشعور (١٣٠)

وعينت الإنسان صوت الضمير ليمارس شروعه في حرية ، وصوت الضمير هو  
الراقب الإلهي وصوت الشعور أيضا :

ذلك الراقب الإلهي في النفس لسان الهدى وصوت الشعور (١٣١)

وهي تعجب لأولئك الأشرار الذين ينجحون في خنق صوت الضمير كيف  
يعيشون في سلام مع أرواحهم :

كيف ينجوا الأشرار من شقوة الروح وسوط الضمير بالمرصاد (١٣٢)

---

(١٢٨) أغنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٤٢٦ .

(١٢٩) قصيدة ثلاث أغنيات عربية — شجرة القمر — الديوان ٢ : ٤٩٢ .

(١٣٠) قصيدة إلى العام الجديد — قرارة الموجة — الديوان ٢ : ٢٥٠ .

(١٣١) أغنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٤٢٤ .

(١٣٢) نفسه ١ : ٤٤٥ .

ونراها تستشعر بشاعة الإنسان في صورة تلك الطفلة التي توسلت أرض  
الشارع في الشقاء لتلم ، إنها رمز لسقوط الإنسان :

أيـلم طفـفـولـها مرـت في الأـحـزان  
تـشـريـد ، جـوع ، أـعـوام من حـرمـان  
إـحـسـى عـشـرة كـانـت حـزـنـا لا يـنـطـفـئ  
والـطـفـلـة جـوع أـزـل ، تـعب ، ظـمـأ  
ولـن تـشـكـو ؟ لا أـحـد يـنـصـت أو يـعـنـي  
البـشـريـة لـفـظ لا يـسـكـنـه مـعـنى  
والنـاس لـفـظ لا يـسـكـنـه مـعـنى  
والنـاس قـنـاع مـصـطـنـع اللـون كـنـوب  
خـلـف وداعـتـه اخـتـبـأ الحـقـد المـشـبـوب  
والـمجـتـمـع البـشـري صـريـع رـؤى وكـؤـوس  
والـرحـمة تـبـقى لـفـظـا يـقـرأ في القـامـوس (١٣٣)

وهذه المرأة الفقيرة البائسة التي ماتت في زلزل بغلادي كما يموت الملايين مثلها  
من البشر الذين نسيمهم سواد الناس ، يوللون في صمت ، ويموتون في  
صمت ، لا تحرك حياتهم أو موتهم ضمير إنسان يحس الرحمة أو العطف :

ذهبت ولم يشحب لها خد ولم ترجف شفاه  
لم تسمع الأبواب قصة موتها تروى وتروى  
لم ترتفع أمتار نافذة تسيل أسى وشجوا  
لتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه  
إلا بقية هيكل في السرب ترعشه الذكر  
نبأ تعثر في السروب فلم يجد مأوى صلاه  
فأوى إلى النسيان في بعض الحفر  
يرثى كآبته القمه

---

(١٣٣) قصيدة القائمة في الشارع — قرارة الموجة — الديوان ٢ : ٢٧٢ .

والليل أسلم نفسه دون اهتمام للصباح  
وأق الضياء بصوت بالعة الخليب والصيلم  
بمساء قط جائع لم تبق منه سوى عظم  
بمشاجرات البائسين وبالمرارة والكفاح  
بترشق الصيلان بالأحجار في عرض الطريق  
بمسارب الماء الملوث في الأزقة ، بالرياح  
تلهو بأبواب السطوح بلا رفيق  
في شببه نسيان عميق (١٣٤)

وقصبتها ( الأرض المحجة ) ليست يوتويا الضائعة ، ولا هي أرض جيران  
المحجوبة ، بل هي أرض الواقع التي صورها عباقرة الكلام بأنها الجنة التي  
أخرج منها الإنسان ، انتقلت إلى الأرض ، ثم لم يلبث شهداء الواقع أن رأوا  
فيها أبشع ما في الإنسان من أنانية واستغلال لأخيه الإنسان :

صوروها جنة سحرية	من رحيق وورود شقيقه
وأراقوا في رباها صورا	من حنان وتسايح نقيه
ثم قالوا إن فيها بلسما	هيأته لجراح البشرية
وأردناها فلم نظفر بها	ورجعنا لأمانينا الشقيه

.....

حدثونا عن رخاء ناعم	فوجدنا دربنا جوعا وعريا
وسمعنا عن نقلاء وشللى	فأرأينا حولنا قبحا وخزيا
ورتعنا في شقاء قاتل	وكفانا يؤسنا شبعنا وريا
وعرينا وكسوننا غرينا	وكسبنا القيد والدمع السخيا

.....

أيمن تلك الأرض من حجبتها	نحن . شلناها برنات الفؤوس
وأجعنا في الدجى أطفالنا	لنغليها وجذنا بالنفوس

(١٣٤) قصيدة مرثية امرأة لا قيمة لها — قرارة الموجة — الديوان ٢ : ٢٧٣ ، ٢٧٤ .



وزرعنا وحصدنا عمرنا      وجنينا ظلمة الدهر العبوس  
وسقينها أرضها من دمننا      ومنحناها لأرباب الكؤوس (١٣٥)  
وتتحول صور الآدميين في سقوطهم وبشاعة سلوكهم إلى عبيد وموتى وأسرى  
وغمائل ، بل تمسخ قردة وضباعا شرسة تمز وجلدان الشاعرة فتقول :  
لا أريد العيش في وادي العبيد      بين أموات وإن لم يدفعوا  
جثث ترسف في أسر القيود      وتمائيل اجتوعتها الأعين  
آدميون ولكن كالقردود      وضباع شرسة لا تؤمن (١٣٦)  
وتصور السلوك الإنساني في بشاعة سقوطه بطرق متعددة ، حين يتوسل إلى  
إدراك غاياته الدينية بالرياء أحيانا ، والكبرياء المصطنع أحيانا أخرى :  
وتظل الحياة تخلق من وجهي قناعا صليدا يفيض رياء  
جامدا باردا أصما ويخفى      بعض شيء سميته كبرياء (١٣٧)  
وحين ترى زيف بريق الأعين وابتسامات الشفاه ، وانحاذ الزهادة قناعا يستتر  
الخطيئة والشر :

مَجَبَّتْ الزوايا التي تلتوي  
وراء النفوس  
وراء بريق الميون  
وأبغضت حتى السكون  
وتلك المعاني التي تطوي  
عليها الكؤوس  
معاني الصدى والجنون  
معاني الخطايا التي تبرق  
بريق النجوم

.....

(١٣٥) قرارة الموجة — الديوان ٢ : ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

(١٣٦) قصيدة في وادي العبيد — عاشقة الليل — الديوان ١ : ٤٨٢ ، ٤٨٣ .

(١٣٧) قصيدة كبرياء — شظايا ورماد — الديوان ٢ : ٣٦ .

كرهت الجفون التي تأسر  
 وخلف سماء ابتساماتها  
 لميب الحقود  
 كرهت الأكف التي تعصر  
 وخلف حرارة رعشاتها  
 جمود كذل الحياه  
 على جثة تحت بعض اللحود  
 تعيش بها دودة في برود  
 كرهت ارتعاش الشفاه  
 برجع الصلاه  
 ففي كل لفظ خطئه  
 تيمش بها رغبات دنيه  
 وعفت طموحي وبخشي الطويل  
 عن الخير والحب والمثل العاليه  
 وحقرت سعي إلى عالم مستحيل (١٣٨)

لقد تحولت عيون البشر في سقوطهم وتمرغهم في الشر إلى محاجر جامدة أو إلى  
 صفائح من زجاج ، وخلف جمال لونها الذي يضاهي لون السماء تختفي أدغال  
 كثيفة من ظلمات الشر :

ووجلت أجفانا وليس لها بصر  
 وعرفت أهداها شلدن إلى حجر  
 وخيرت أقباء ملفعة بأستر الظنون  
 عمياء عن غير الشرور وإن تكن تدعى عيون  
 وعرفت آلافا وأعينهم صفائح من زجاج  
 زرقاء في لون السماء وخلف زرقها دياج (١٣٩)

(١٣٨) قصيدة أخنية الملوية — شظايا ورماد — الديوان ٢ : ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ .

(١٣٩) قصيدة خرافات — شظايا ورماد — الديوان ٢ : ٨٨ .

إن صورة الإنسان في شعر نازك الملائكة لا تكتمل دون الحديث عن تلاشي الإنسان وفنائه ، وهذا الفناء نتيجة محتومة لخطيئة الأولى التي أخرجته من جنة الخلد ، وعرضته لتجربة الحياة على الأرض ، متحملا سقطته وشرور نفسه التي أطاعت الشيطان في إغوائه له . والموت مع بشاعته ليس عقوبة ، وإن كانت نازك تقول : « الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى صباي إلى سن متأخرة » (١٤٠) . وهي ترى أن بداية الإنسان في الأرض مثلما كانت مأساة فإن نهايته مأساة أيضا :

ما أفظع المبدأ والمتهى ما أعمق الحزن الذي نحمل (١٤١)  
ولكنها تؤمن في الوقت نفسه بقول « شوبنهاور » : « وإن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت » . وربما وجدت في الموت أمنا لا تجده في الحياة :

علت أخشي الحياة أفرق منها وأراها دعاية لا تطاق (١٤٢)  
وليس هناك تناقض بين النظرتين ، فليكن الموت مأساة للإنسان لأنه أمر مفروض عليه ، خلع عن إرادته ، ولكنه في الوقت ذاته ، ومع ما ذهبت إليه الشاعرة من شقاء الإنسان في حياته ، سبيل للراحة من عناء الحياة ورحلتها الشاقة المريرة ، التي تزيد مرارتها على حلاوتها بما يشير إلى فقدان التعادل والتوازن بين خيرها وشرها .

ويتميز الموت على الحياة بأنه الخلد :

يا لأسطورة الخلود فما الخلد غم القبور والآلام (١٤٣)  
كما أنه أول خطيئة يرتكبها الإنسان في الأرض حينما قتل قابيل أخاه هابيل ،

(١٤٠) الدعوان ١ : ١ .

(١٤١) قصيدة المقبرة العريقة — عاشقة الليل — الدعوان ١ : ٥٢٩ .

(١٤٢) أغنية للإنسان ( ١ ) — الدعوان ١ : ٢٦٠ .

(١٤٣) مأساة الحياة — الدعوان ١ : ٧١ .

وهذه الخطيئة :

إنها لعنة السماء على العالم مسدولة الرؤى مكفهرة (١٤٤)  
وسيطل شبحها خيما على الحياة البشرية ، ونهجا تسير على خطاه ذرية آدم في  
خلال العصور :

— إن يكن من فقدت أول مقتول فلايا سيقتل العشرات (١٤٥)  
— إن يكن من فقدت أول مقتول على الأرض فهو ليس الأخير (١٤٦)  
— إنها اللعنة القديمة أبقت في عروق الأبناء نبض الجريمة (١٤٧)

وتصور نازك في صدق وقع الموت العنيف على الإنسان :

صوت ماتت رن في كل مكان  
هذه المطرقة الجوفاء في سمع الزمان  
صوت ماتت خائق كالأنفوان  
كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبا  
ورؤى مشنقة حمراء لا تملك قلبا  
وتجنبي مخلب مختلج ينهش نهشا  
وصدى صوت جحيمي أجشا  
هذه المطرقة الجوفاء ماتت (١٤٨)

والموت علامة الضعف البشري : شهد الموت بضعفي البشري (١٤٩)  
ونجد ذكر الموت في عالم نازك الشعري كثير التردد ، لا يغيب حتى في عنلوين  
قصائدها : عيون الأموات ، أنشودة الأموات ، بين فكي الموت ، المقبرة

---

(١٤٤) نفسه ١ : ٤٢ .

(١٤٥) نفسه ١ : ٤١ .

(١٤٦) أغنية للإتسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٣٧٥ .

(١٤٧) أغنية للإتسان ( ١ ) — الديوان ١ : ٢٧٠ .

(١٤٨) قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو — شظايا ورمال — الديوان ٢ : ١٩٤ .

(١٤٩) قصيدة في وادي العيد — عاشقة الليل — الديوان ١ : ٤٨٢ .

الغريقة ، قلب ميت ، قبر يتفجر . وهي لا تفتر عنه في مراثيها لأعزاء تعرفهم ، أو لبشر مجهولين ، أو في مناسبات يسود فيها الموت : ثلاث مراثٍ لأُمِّي ، إلى عمتي الراحلة ، مراثية غريق ، الشهيد ، مراثية امرأة لا قيمة لها ، مراثية للإنسان ، مراثية في مقبرة ريفية ، مراثية يوم تافه ، جنازة المرح ، الكوليرا .

وتقول نازك إن للموت سجلا ممتلأ عبر الزمن ، فقد نشأ مع الخلق في الأرض ، وبقي بعد أن أهلك أجيالا وأما :

جاء من قبل أن تحييى إلى الدنيا ملايين ثم زالوا وبادوا (١٥٠)

وهو يدعو إلى التشاؤم الكئيب ، فما جدوى الحياة إذن إذا كان مصير الإنسان محتوما إلى الفناء :

كل ما في الحياة يُنهي إلى القبر فما مجدها وما جلواها (١٥١)  
وهي ترى معاني الفناء ماثلة في كل ما تراه :

ومعاني الفناء ألحها حولي في كل ما تراه عيوني (١٥٢)  
ويحس الإنسان أن عليه دورا يؤديه فإذا بلغ نهايته انتظر إسدال الستار :

ودوى الأجراس ينفرنا أنا انتبهنا من دورنا المحموم (١٥٣)  
والإنسان مدفوع إلى نهايته برغبة باطنية ملحة ، برغم كل ما يبلى من تشيئه أحيانا بالحياة :

إن شيئا في عمق أنفسنا يجذبنا للمات شيئا مكينا (١٥٤)  
وربما دعا ذلك كله الإنسان إلى التساؤل عن المصير بعد الموت :

أبدا أسأل الليالي عن الموت وماذا ترى يكون المصير (١٥٥)

---

(١٥٠) مأساة الحياة — الديوان ١ : ٢٣ .

(١٥١) ترجمة مراثية في مقبرة ريفية — عاشقة الليل ١ : ٦٧٤ .

(١٥٢) مأساة الحياة — الديوان ١ : ٢١١ .

(١٥٣) قصيدة أجراس سوداء — شظايا ورماد — الديوان ٢ : ١٠٧ .

(١٥٤) نفسه ٢ : ١٠٨ .

(١٥٥) مأساة الحياة — الديوان ١ : ٢٦ .

وعن علاقة المبدأ بالمنتهى ، أو الحياة بالفناء ، وهنا نجد نازك تؤمن بدورة الحياة والفناء واتصالهما الوثيق في تلميح البشرية ، تقول :

وغدا من دمي غداؤك يا صفصاف يأتين أي ثأر رهيب  
ذاك دأب الحياة تسلب ما تعطيه بخلا ، لا كان ما تعطيه (١٥٦)  
وتقول كما قال أبو العلاء المعري من قبل :

وتمشي الأحياء فوق بقايانا وداسوا عظامنا ودمانا (١٥٧)  
وتقول أيضا :

وغدا تلغضي الأرض محابا للفضاء  
ويذيب المطر اللفلق دمعى ودملى  
ما أنا إلا بقايا مطر ملء السماء  
ترجع الريح إلى الأرض به ذات مساء (١٥٨)

ودورة الحياة والفناء هي في رأيي الفلسفة التي تقوم عليها قصيدتها ( يحكى أن حفارين ) وهنا أختلف مع الصديق الدكتور عز الدين اسماعيل في تحليله لهذه القصيدة ورأيه بأن ( الموت نتيجة غير منطقية بالنسبة للحياة ، لأن الحياة والعمل من أجل الحياة لا يمكن أن يستتبع الموت ، وهذه هي المفارقة الحقيقية ، المفارقة الكبرى التي يقوم عليها الوجود . ولو لم تكن مفارقة ، وكان الموت نتيجة طبيعية للحياة ، لما نسى الحفران أن يحفرا لنفسيهما قبرا ، وحفرا قبور الموتى مهتهما ) (١٥٩) .

فهناك وحدة بين الموت والحياة ، فالحياة تنبثق من الموت كما يظهر النبت الحي من البذرة الهامدة ، والموت ليس له وجود بغير الحياة . وإذا عدنا

---

(١٥٦) أغنية للإنسان ( ٢ ) — الديوان ١ : ٣٧١ .

(١٥٧) مسألة الحياة — الديوان ١ : ١٩١ .

(١٥٨) قصيدة عل وقع المطر — عاشقة الليل — الديوان ١ : ٥٩١ .

(١٥٩) الشعر العربي المعاصر — قصائده وظواهره الفنية والمعنوية — نشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر — القاهرة — ١٩٦٧ : ٣٦٠ ، ٣٦١ .

للقصيدة وجدنا أن بدايتها ( الزمان يسير ) للدلالة على هذه الدورة التي أشير إليها ، ثم نجد التلازم بين الموت والحياة في قول الحفلين :

نحن نبكي هنا

والزمان يسير

نحفر الأرض ، نبحث عما أضعنا هنا

والزمان يسير

واستمر الحفلان في عملهما الذي يجمع الموت والحياة في قرن واحد في كل الظروف ، فقد حفرا في الشتاء والخريف ، في التراب ، في الضباب ، وتمضي دورة الحياة والموت في القصيدة كلها ، حتى بعد أن ماتا ، فالشاعرة تقول :

والزمان يسير

ويجرفان في الرمال

ويرى الرجل الميت الحي يطوي الليال

شلدا مفردا

لم يعد يحتويه مكان

أو زمان

إنه قد أضاء الغدا

وتبقى له الأمس والميتان

واستمر يسير الزمان ... (١٦٠)

أما قصيدة ( غسلا للعر ) فترى فيها الشاعرة تعطي شبح قايل بعد اجتماعها يقوم على السخرية المرة ، لا من قضية الدفاع عن العرض في عالمنا العربي حين تقع الفتاة في الإثم ، بل من التناقض الذي يبيح للرجل مالا يبيحه للمرأة ، فهو لا يتورع عن القتل ( غسلا للعر ) ويفخر بذلك ، ويحتفل به بالانكباب على ملذاته وقضاء شهوته :

ويعود الجلاد الوحشي ويلقى الناس

---

(١٦٠) قصيدة يحكى أن حفلين — قرارة الموجة — الديوان ٢ : ٣٢١ — ٣٢٦ .

العار ، ويمسح مديته — مزقنا العار  
ورجعنا فضلاء ، يبيض السمعة أحرار  
يا رب الحانة أين الخمر وأين الكاس  
ناد الغاية الكسلى العاطرة الأنفاس  
أفلى عينها بالقرآن والأقمار  
امسلاً كاساتك يا جـزار

وعلى المقتولة غسل العار (١٦١)

إن الإنسان في شعر نازك الملائكة مائل بيده وانتباهه ، بخيره وشره ، بمثله  
وانحطاطه ، بعقله وعاطفته وغرائزه ، بارتفاعه وسقوطه ، وهو — كما رأينا —  
ليس إنساناً مطلقاً مجرداً في كل حين ، وليس دائماً إنساناً محدداً ذا واقع مادي ،  
ليس هو الإنسان الذي تصنعه المذاهب الأدبية أو الاجتماعية المتصارعة على  
عينها ، ولكنه الإنسان الذي أحسته الشاعرة في نفسها بحيث لا نستطيع أن  
ننكره بدعوى غلبة الحزن والتشاؤم ، لأننا لا نستطيع أن ننكر أنفسنا كما نتمثل  
هذا الإنسان فيها ، ووظيفة الشاعر كما أدتها نازك بصلق هي التي عبر عنها  
« جوته » بقوله :

وعندما يخرس الإنسان في بلاده  
يمنحني الله قلرة التعبير عن شقائه

---

(١٦١) ديوان قرارة الموجة — الديوان ٢ : ٣٥٢ .



# شاعران أمام الموت .. لوركا ونازك الملائكة

الطاهر أحمد مكي  
كلية دار العلوم — جامعة القاهرة



كلاهما ينتمي إلى وطن مختلف ، وإلى لغة مبانة ، وإلى حقبة غير الأخرى ، وإلى مذهب فني مستقل ، ومع ذلك فسوف يلتقيان عند أشياء ، ويختلفان في غيرها ، اختلافًا شديدًا ، وهذا الاختلاف الشديد دليل قرب ، وملح تلاق ، وليس وليد تناقض أو ابعاد ، لأن طرفا الدائرة يلتقيان عند نقطة ، ويفترقان عندها أيضًا ، والميلاد مفارقة العدم واقتحام الوجود ، والموت — على النقيض — مفارقة الوجود إلى العدم ، فالوجود والعدم طرفا نقيض يلتقيان للحظة ، وكلاهما نهاية مادة وبداية أخرى .

أما أولهما ، فيلريكو غرسية لوركا ، فأندلسي من إسبانيا ، ويكتب شعره في الأسبانية ، وجاء إلى الحياة مع آخر القرن الذي مضى ، أو إن شئت الدقة في عام ١٨٩٨ ، من أسرة مستورة في « عين البقارين » ، قرية من أعمال غرناطة ، وعلى مقربة منها ، تعبق بآثر الماضي العربي ، وتتسم تقاليدہ وبقاياہ ، وتعيش على كثير من تراثه في الحياة والعادات ، وفي ألوان من الحرف والمهن ، وحتى في تخطيط الشوارع والبيوت وأسماء القرى .

وقد درس لوركا في كليتي الآداب والحقوق في جامعة غرناطة ، وفي عام ١٩١٩ غادرها إلى مدريد ، وأقام في المدينة الجامعية ، وظل بها دون أن يقطع صلته بمسقط رأسه ، وسرعان ما لمع اسمه في المدينة شاعرا موهوبا وواعدا ، فأصبح موضع رعاية كل الذين سبقوه على الطريق ، وموطن الحفاوة والتقدير في كل المنتديات الأدبية . ولم يمض مع دراسته الجامعية حتى النهاية وإنما ضاق بها فتركها ، وأخلص نفسه للشعر والمسرح ، وبدأ نشاطه قويا ، يقيم الحفلات

المسرحية المحلودة والخاصة ، ويقراً الشعر على أصدقائه الخلف ، ويكتب كثيراً . وفي عام ١٩٢٩ سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وقضى في نيويورك نحو عام ونصف ، كان ذا أثر بالغ في تطوره الفني ، وفي تعميق فكره الاجتماعي ، ومنها عرج على كوبا ، وأمضى هناك شهورا ، وحين عاد منها إلى وطنه عهلت إليه الحكومة الجمهورية بأن يشرف على المسرح الشعبي . وسافر أيضا إلى الأرجنتين وأورجواي عام ١٩٣٣ في رحلة قصيرة ليشهد عرض عدد من مسرحياته في مدن اللولين وعاصمتيهما للمرة الأولى .

ومع بداية الحرب الأهلية ( ١٩٣٦ — ١٩٣٩ م ) رحل لوركا من مدريد إلى غرناطة في ١٦ يولية ، على غير نصيحة كل أصدقائه ، وبعدها بشهر واحد اقتحم بيته ثلاثة أشخاص ، محام وضابط ونائب في البرلمان ، وبعد ليلة واحدة اغتالوه فجرا مع آخرين ، قامت بالعمل الإجرامي جماعة كاثوليكية ، اتهمت الشاعر العظيم بأنه تقدمي :

جئت إلى هذا العالم بعينين

وبلوتيهما أمضى

يا إله الآلام العظيمة !

ثم

مصباح ولحاف

على الأرض

كم أتمنى أن أصل

حيث وصل الطيبون

— ووصلت يا إلهي !

ولكن ، ماذا بعد ...

بدأ لوركا يمارس مهنة الكتابة ولما يزل فتى طريا . ففي غرناطة نفسها نشر كتابه الأول « انطباعات ومناظر » عام ١٩١٨ ، وهو دون الثامنة عشرة من عمره ، وكتبه نثرا ، وجاء وليد رحلة مدرسية قلم بها مع رفقة من زملائه وأسأذته إلى مقاطعة قشتالة في وسط شمال إسبانيا ، وهو كتاب تقليدي ، يمثل

اتصال روح شاعر شلب من الجنوب بقشتالة في الشمال ، بعد أن قرأ عنها الكثير في كتابات الأدباء ، والشعراء على أيامه ، وبعد أن سمع الكثير عنها ، حكايات من جلداته وعجائز القرية ، فقد كانت قشتالة الدولة التي اضطلعت بالنصيب الأوفر ، تخطيطا وتمويلا وقتلا ، في إخراج المسلمين من غرناطة ، وهو أمر إن أسعد قشتالة وأثراها ، فقد أذل غرناطة وأشقاها ، ولا يزال ....

وبعد كتابه الأول نشر ديوانه الأول « القصائد » في مدريد عام ١٩٢١ ، ولما يفيض على وصوله إليها غير عامين ، وهو مجموعة مختلرة من شعره ، ورغم أن موسيقاها رنت في آذان القراء يومها بأنغام غير مألوفة ، غريبة وسهلة ، إلا أن محتواها كان غنيا ، وتضمنت عددا من القصائد باللغة الروعة ، وجاءت أهميتها من أمرين جوهريين : أصالة الشاعر في بناء قصائده ، متجلوزا الأنغام التي كان يعرفها الشعر الإسباني على أيامه ، واحتواء كل العناصر الشعرية ، من حيث الموضوعات والصور ، مأساة وشعورا ، وحتى بعض الحدس الميتافيزيقي ، وهي عناصر تطورت عنده فيما بعد ، وأخذت في قصائد تالية صورا أشد دقة وصفاء . ونلمح من خلال قصائده هذه أنه كان يقوم بقايا البرناسية التي أشاعها روين داريو ( ١٨٦٧ — ١٩١٦ ) ، وخوان رامون خمينيث ( ١٨٨١ — ١٩٥٨ ) ، وكلاهما كان على أيامه نموذجاً يحتذى في الشعر<sup>(١)</sup> .

وبعد ذلك نشر ديوانه « أغنيات » في مدينة مالقة ، من كبريات مدن الأندلس ، عام ١٩٢٧ ، وضم القصائد التي قلما فيما بين عامي ١٩٢١ و ١٩٢٤ . وفي عام ١٩٢٨ ، نشر في مدريد « الديوان الشعري » ، وهو

---

(١) عن البرناسية انظر الفصل الخاص بالملهايات الأدبية في كتابنا : الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ .

وعن روين داريو انظر : محمود علي مكى ، الشعر الإسباني ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، يولية — سبتمبر ١٩٧٣ ، الكويت ، ص ٤٦٦ وما بعدها .

وعن خوان رامون خمينيث انظر : عباس محمود العقاد ، شاعر أندلسي وجائزة عالية ، دار المعارف بالقاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٤٥ .

الذي وطد شهرته في عالم الشعر ، وفيه يخلط بين ما هو حقيقي وما هو أسطوري ، ويمزج بين الأهواء الإنسانية والحقائق الكونية ، ويجمع بين اللغة الشعبية والأساليب العالية المثقفة ، وتتجول فيه الشخصيات الغجرية وما هو مستمد من التوراة . وفي عام ١٩٣١ نشر في مدريد « قصيدة الغناء الأندلسي » ، وجاءت تعبيراً شعرياً رقيقاً عن الروح الأندلسي الصافي ، في الإيقاع والمحتوى ، وتتضح بروح طفولي عذب ، وتتلاقى فيه كل عناصر الدراما ، من الموت والحزن والصراع ، والأنين والدموع والشكوى ، والصلب والقهر والخناجر ، ويمتزج فيه ما هو شعبي من التراث ، أو عفوي يعكس مشاعر لوركا وذاته .

ومن رحلته إلى الولايات المتحدة ، جاء ديوانه « شاعر في نيويورك » ، وكان إقامته فيها أقسى فترة مرت عليه في حياته ، فقد شهد عن قرب معاناة الزوج بخاصة ، والمؤنين بعامة ، والقدامين من بلاد فقيرة ، وأدرك التناقض المريع بين المشاعر البلائية والفراغ العميق الذي تخلفه حضارة الآلة ، حين تسيطر على كل شيء ، فمحطم القيم الإنسانية العالية ، وتجعل الكلمة الأولى للدينلر ، وتورث الإنسان القسوة وخواء الناخل ، وهي مظاهر نقلت ديوانه من « الشعبية » إلى السريالية ، وجاء صدى للصدام العنيف بين مشاعره والعالم الأمريكي الذي عاش فيه .

وفي عام ١٩٣٥ نشر مراثيه لمصارع الثيران اجناثيو شانجه ميخياس ، وفي السنة التالية نشر آخر ديوان طبع في حياته ، وهو « ست قصائد جليقية » ، أما ديوانه « تماريت » فلم ينشر إلا بعد موته ، رغم أنه نظم قصائده في صيف عام ١٩٣٥ ، وتلور حول الحب والموت ، وأبدعه بعد أن قرأ مجموعة رائعة من الشعر العربي الأندلسي كان المستشرق الإسباني إميليو غروسيه غومت قد ترجمها إلى اللغة الإسبانية في أسلوب شاعري رقيق . وقد أبدعها وهو في عزبة صديق له تحمل الاسم الذي أعطاه للديوان ، وأمضى وقته فيها يقرأ الشعر الأندلسي ، ويتأمل حقائق الحمراء ، فجاءت قصائده الإسبانية تتضوع أريجاً عربياً .

ولكن لوركا لم يكن شاعرا فحسب ، وإنما كان أيضا كاتباً مسرحياً عظيماً ، وعدد لا بأس به من مسرحياته مترجم إلى اللغة العربية ، وهذا الجانب لا يدخل بالطبع في نطاق دراستنا هنا .

## — ٢ —

وأما نازك الملائكة فعربية من العراق ، ولدت في بغداد عام ١٩٢٦ ، ودرست في دار المعلمين العالية ، وحصلت منها على شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها ، وفيما بعد درست الأدب المقارن في جامعة ويسكونسين ، وحصلت منها على شهادة الماجستير عام ١٩٥٦ ، وعادت منها لتعمل أستاذة في دار المعلمين العالية في بغداد ، ومنها انتقلت إلى جامعة البصرة ، وهي تقوم الآن بالتدريس في كلية الآداب في جامعة الكويت ، وقد رأت أن تعمق معرفتها في مجال النغم الشعري فدرست الموسيقى في مركز الفنون على امتداد ستة أعوام .

جاءت نازك إلى الحياة حين كانت شهرة لوركا تسد الأفق ، وأعطت أول إبداعها حين كان شاعر إسبانيا الكبير قد فارق الحياة منذ عشر سنوات ، ولا تزال — أمد الله في عمرها — تترى حياتنا الأدبية شاعرة وناقلة ، وتضيف إلى رصيدها في العطاء تجارب أنضجها الزمن ، وصقلتها الحزن ، نحن قومها وهموم أمتها ، وأمامها الكثير الذي تقوله ، ونؤمله منها ونرتجيه .

وهي تنتمي إلى المدرسة الرومانسية إبداعاً ، ولا علينا بعد ذلك أن تقع نظرتها في الفن وإلى المذهب نفسه حيث تشاء ، لأن ما يعيننا هنا أن الموضوع الذي نعرض له . ولید هذا المذهب عندها ، طبيعة وعفوية ، وليس تقليداً أو ولید درس وبمبحث ذلك أن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهباً فنياً ، وهي تتدفق في إبداع الشاعر نغماً حزناً ، وفكراً متشائماً ، نتيجة المرارة والحنية ، وفي أعقاب الحزن والأزمات .

وليس أكثر من هموم الشاعر العربي ومحنة ، اذا كان مواطنا ملتزما ، وفنانا صادقا ، في فترة من أخرج فترات التلويح العربي .

وإذا كان لوركا قد غيّر اتجاه الشعر في أمته مضمونا وتركيبا ولغة ، ودفع به في فترات جديدة كان هو صاحبها ومبدعها ، فإن نازك الملائكة قامت بلور شبيه في مجال الشعر العربي . لقد اقتضت منها خطواتها الأولى ألا تتخلّى عن القافية وإليها يعود جانب كبير من موسيقى الشعر ، وأن تبقى على العروض العربي ، وهو باق خالد لا سبيل إلى تجاهله ، لكنها ما لبثت أن حررت نفسها من القافية الواحلة ، وآثرت أن تحيء بكل بيتين في قافية مستقلة ، والتزمت ذلك في ديوانها الأول « مأساة الحياة » ، وأبدعته فتاة في مطلع الشباب لما تتجاوز الثانية والعشرين ريعا من عمرها ، وفي ديوانها الثاني « أغنية للإنسان » ، وفي الجانب الأكبر من ديوانها الثالث وهو بعنوان « أغنية للإنسان » أيضا ، ولكنها ابتداء من « أنشودة الرياح » بدأت تجعل القافية رباعية حتى آخر الديوان ، وهذه اللواوين الثلاثة لها قصة وتاريخ أوردتها الشاعرة في مقدمة الديوان الأول منها . وفي ديوانها « عاشقة الليل » لم تلتزم خطأ معينا في قوافيه ، فهي تأتي ثنائية ، أو ثلاثية ، أو رباعية ، أو سلاسية ، أو ثمانية .

وكما أن لوركا تطور من « الشعبية » في دواوينه الأولى إلى السريالية في ديوانه « شاعر في نيويورك » ، كذلك تطورت نازك من البيت ذي الشطرين ، يلتزم عروضنا العربي في دقة ، وقوافيه كما رسمها القناني ، وإن تعددت ، إلى شعر التفعيلة الذي لا يلتزم قافية محددة ، وإن لم يهملها تماما ، وهي وجهة نظر عرضتها في مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » ، وصدر علم ١٩٤٩ ، ودافعت عنها بشلة ، ولكنها تراجع عنها فيما بعد ، لم تنتكر لها تماما ، وإنما رأت أنها لا يمكن أن تحمل مكان عروض الخليل<sup>(٢)</sup> . والحق أن قصائد الديوان لم تكن كلها من شعر التفعيلة ، فقد جاءت عشر قصائد فيه

(٢) انظر : نازك الملائكة ، الأعمال الكاملة ١٩٧٢/٤ . ومقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » ، ص



من هذا اللون ، على حين تنتمي بقية أشعره إلى الأوزان الخليلية<sup>(٣)</sup> ، وبعض هذه القصائد من البحر الخفيف ، ولو أن الشاعرة كتبتها على نحو راعت فيه المعنى وحده استجابة للواعي الطباع ، فظنها الناس شعرا حرا<sup>(٤)</sup> . وكان هذا هو ما سلكته أيضا في ديوانها « قرارة الموجة » ، وصدر علم ١٩٥٧ .

وعادت الشاعرة في ديوانها « شجرة القمر » ، وصدر علم ١٩٦٨ ، إلى نظم الأبيات الثنائية القافية ، وبخاصة في القصيدة الأولى منه ، والتي حمل الديوان عنوانها ، وهي حكاية مصدرها مقطوعة إنجليزية وقعت عليها في مجموعة شعرية للأطفال ، فلتخنت منها نواة للحكاية عربية شعرية ، وفيه قليل من الشعر الحر ، وأما ديوان « للصلاة والثورة » ، وصدر علم ١٩٧٨ ، ويحمل القصائد التي نظمها الشاعرة خلال عام ١٩٧٣ باستثناء قصيدة قبة الصخرة إذ تعود إلى آخر العلم الذي سبق نظمه ، فجاء كله من الشعر الحر ، ما عدا قصيدة « الخروج من المتاهة » ، فهي من شعر العروض الخليلي .

وجاء ديوان نازك النخبة « يغير ألوانه البحر » من الشعر الحر كله ، ويضم القصائد التي قالتها عام ١٩٧٤ ، وصدر في بغداد عام ١٩٧٧ ، قبل أن يصدر ديوان « للصلاة والثورة » .

لسنا هنا بصدد تتبع دواوين نازك الملائكة وتاريخ صدورها ، وإنما أردنا أن نضع يدنا على نقطة تطور الإبداع شكلا عندها ، وهي نقطة يلتقي فيها الشاعران أيضا ، فقد انتقل لوركا من الشعبية إلى السريالية ، إلى العربية في آخر دواوينه ، ولو أنه ظل وفيا لأدق قواعد العروض الإسباني وقوافيه حتى آخر بيت شعر قاله .

وإذا كان لوركا قد اتجه إلى المسرح أيضا ، في بلد تعود تقاليد المسرحية إلى زمن سحيق ، فإن نازك اتجهت أيضا إلى جانب آخر ضرب فيه العرب بحظ

---

( ٣ ) نازك الملائكة ، الأعمال الكاملة ، ٤١٧/٢ .

( ٤ ) المصدر السابق ، ٤١٤/٢ .

وفير ، وهو النقد ، ودراسات العروض ، فكان لنا معها دراستها عن الشاعر علي محمود طه ، وكتابتها النائع الصيت ، « قضايا الشعر العربي المعاصر » .

### — ٣ —

ولكن ... ما الذي يجمع بين الشاعرين ، ويجعلنا نضعهما في مجال المواجهة ، أو الموازنة ، رغم عدم التلاقي بينهما تلويحيا ؟ إذ لا يمكن القول أو حتى الظن ، بأن نازك الشاعرة العربية قد تأثرت بلوركا الشاعر الإسباني ، رغم أنها مثقفة في اللغة الإنجليزية ، ولها قراءاتها الواسعة في الشعر الإنجليزي ولعلها وجدت للوركا صدى في الولايات المتحدة الأمريكية ، لأن هذه ترجمت كل دواوينه ومسرحه إلى اللغة الإنجليزية ، وهي معجبة به إلى حد كبير . ومع هذا فإن عدم اللقاء لا يحول دون المقارنة بينهما ، في المذهب الأمريكي للمقارنة على الأقل ، وعند بعض الاتجاهات الفرنسية المعاصرة ، لأن المقلنين الأمريكيين لا يشترطون للمقارنة بين أدبيين كبيرين ، أو شاعرين عظيمين ، أو حتى من درجة أدنى ، أن يكون بينهما لقاء ، وأخذ وعطاء ، وإنما يكفي أن يتفقا ، أو يختلفا ، بلقاء موقف مشترك . وهي نظرية تقوم أساسا ، أو يمكن تبريرها ، في ضوء ما يسمى بوحدة النبع في الفن<sup>(٥)</sup> .

نحن ندرك ببساطة أن من السهل أن نقلن حين نضع يدنا على التأثير المباشر ، أو غير المباشر ، الذي وراء العمل الأدبي المتأثر ، أو اللاحق ، ولكن دراسة مصادر العمل وسوابقه لم تعد تمثل النموذج الوحيد للمقارنة الأدبية ، لأن هذه تهم أيضا ، وباتفاق كل المذاهب ، ودون معارضة من أحد بدراسة الموضوعات في جملتها ، كالموجات الأدبية ، والملاحم الأسلوبية ، والشخصيات ، والنماذج الأدبية ، والمواقف ، وغيرها . فنحن نستطيع —

---

(٥) بسطنا القول عن هذا الاتجاه في كتابنا : « الأدب المقلن » ، أصوله وتطوره ومناهجه ، ويصدر عن دار المعارف مع نهاية عام ١٩٨٣ .

مثلا — أن ندرس الرومانسية الأوروبية أو شعر الليل في الأدب الأوروبي ، أو شعر الأطلال ، أو بناء الموشحلت ، أو مصرع الحسين في الأدب الاسلامي بلغاته المختلفة ، من عربية وتركية وفارسية وأوردية وغيرها ، أو أن ندرس شخصية عنترة في الأدب العربي والآداب الأفريقية ، وكلها موضوعات تدخل في نطاق الأدب المقارن ، ولكنها لا تنهض بالضرورة على قاعدة التوثيق التاريخي لعوامل التأثير والتأثر ، ولا تقف عندها طويلا ، وإن كانت في الوقت نفسه لا ترفضها إذا وقعت عليها .

وإذا صح أن المقارن يدرس كل ما هو مشترك ومتشابه ، فيمكن أيضا أن يدرك كل ما هو جديد ومختلف ، وكلاهما إذا وجد يستدعي المقارنة ، ويدعو إلى دراسة الدوافع وراءه ، من حيث الأسلوب أو الأفكار أو التاريخ ، وقد اخترع العالم الألماني أورباخ Auerbach أن يدرس في روعة مختبرات من الأدب العالمي لكي يقف من ورائها على تطور الأدب وحركة سيره .

ومثل هذا المذهب يفتح الباب على مصراعيه للحديث منهجا في العمل ، ويكفي معه أن يثبت في أعماق الباحث أن بين اثنين قرأ لهما ، أو وقف عندهما ، وجها من المشابهة أو المفارقة تتطلب المقارنة حتى يقوم بها ، ويتوقف كل شيء بعد ذلك على ذكاء الباحث وكفاءته الشخصية ، وما يتمتع به من ثقافة واسعة ، ومعرفة عريضة ، وموهبة نقدية رهيقة . ولكن العلم — إذا كان يمكننا أن نتحدث عن علم — لا يمكن أن يخضع لهوى في النفس ، أو مجرد حدس ، وما من باحث في الحقيقة يرى أن يقف عند هذين الأمرين ، وكل ما هناك أنهما يصلحان نقطة انطلاق نحو غاية ، وبلا استمرار والمتابعة ، والاحتكاك بالوقائع والمادة ، سوف يتطور الأمر إلى انجذاب يمسك به الباحث أو سلب ينتهي إليه ، وكلاهما مفيد في عالم البحث والدرس . وواضح أن الحديث يعتمد بلداً ، وربما أخيراً أيضا ، على أن كثيرا من الأفكار ، وحتى بعض الأساليب والتقنيات ، ذات أصول بعيدة ، ومشتركة ، وصالحة لكل العصور ، وفي كل اللغات .

انطلاقا من هذا الواقع نعرض لموقف الشاعر الإسباني والشاعرة العربية من

قضية الموت ، وهو ظاهرة إنسانية ، وجد مع الحياة نفسها ، ولكن الموقف منه يختلف ، أو يتفق ، تبعاً لعوامل عديدة نفسية وبيئية ، وسنحاول فيما يلي أن نعرض للظاهرة نفسها ، وموقف الشاعرين منها .

#### — ٤ —

يقول الكاتب المسرحي الفرنسي المعاصر أوجين يونسكو : تشغلني قضية الموت منذ الطفولة ، فقد سألت أمي صغيراً عن موكب جنازتي كنت أشاهده للمرة الأولى فأجابتي : إن أحلأ ملت . فعلت أسألها : ولماذا ؟ فردت : لأنه كان مريضاً . وفي هذه اللحظة اعتقدت أن الذي يتقي المرض لا يموت ، ولكنني أدركت فيما بعد أننا جميعاً نموت ، مرضنا أو لم نمرض ، بل نحن نسعى حينئذ إلى الموت .. ذلك المجهول (٦) .

ومعني الشاعرة نازك البأمر بعيداً ، وتحاول أن تعطي لموت الشعراء العباقرة في سن فتية تعليلاً رومانسياً ، فالموت يستبق الهم قبل الآخرين لأن المبالغة في بذل القوى النفسية لا بد أن يؤدي بالشاعر إلى أن « يستنفد » قواه الروحية والشعورية في بضع سنين ، ثم يقف لاهثاً فجأة ، ويضطر إلى أن يموت . فلانفعالية تشبه الاحتراق ، لأنها تجعل الشاعر ضعيفاً ازاء مظاهر الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها .

« ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا أن نعتقد أن هذا الولع الذي صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن ادراكاً باطنا سابقاً للخاتمة المبكرة ، تسوقهم إليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبتول من طاقاتهم العاطفية ، والرصيد الكامل منها في كل حياة إنسانية . وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئاً فشيئاً حينما يسرف في طاقة الانفعال .

---

(٦) قصي عشري ، دقت المسرح ، ص ١٧ .

« ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم ، زواياه الثلاث هي : الانفعال والشعر والموت . فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر . على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت ، لأن الأول طريق محتم إلى الثاني .. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر ، حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد ، إنها مرحلة ينعدم فيها الطريق بالغاية ، التي ينتهي إليها في وحلة متينة لا انفصام لها » (٧) .

وهو تحليل رومانسي وشاعري ، كما قلت ، ويرتبط بالعبقرية بعامة ، والشعراء المبدعون في مقدمة العباقرة ، ويجد له سندا في مآثور العامة عندنا ، حين يرحل الأطفال العباقرة عن الحياة مبكرين ، دون سبب واضح نلمسه ، فيتعزى الناس عن ذلك بجملة سائلة : « كان مولوداً للموت ! » . وهو مآثور لا تزال بقاياه قائمة ، فالأمر تخشى بقوة على النابيين من أبنائها حتى يومنا ، وتتوقع لهم الموت في كل خطوة .

ولا أظن الأمر كذلك على إطلاقه ، أو حتى في أغلبه ومجمله ، لأننا نجد شواهد واضحة تدعم الفكرة وتؤكد ما ذهبت إليه نازك الملائكة ، ونجد بالمقابل أيضا ما يوهن منها ويأتي عليها ، ويكون شاهد صلب على أن الأمر أشد غموضا مما نفكر أو نظن ، وقد بلغ شاعرنا ليبد من العمر ما ضاق به ، وسقم من الحياة وطولها ، وسؤال هذا الناس كيف ليبد ، وأرسل زهير بيته الشهير :  
سمعت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولا — لا أبالك ا— يسأم  
فلأمر لا يزال على غموضه إذن !

ومن الحق أن نقرر أن الشعراء ليسوا وحدهم الذين يتعرضون للموت مبكرين أحيانا ، ويعرضون له في إبداعهم مصورين ، وإنما تتولته الفنون كلها ، نغما أو تجسيدا أو كلمة ، مهما كانت الأداة ، لأن الحياة والموت وجهان لعملة واحدة لا انفصام بينهما ، وليس يوسع فنان مهما كان أن يدير

(٧) نازك الملائكة : فضائل الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الرابعة ، ص ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، بيروت ١٩٧٤ .

ظهره لقضية الوجود نفسها ، حتى لو حلول أن يتحاشى الحديث عن الموت ، غير أن الشعراء أكثر التصاقا به من غيرهم ، وأصبح التفكير فيه من سمات الرومانسية العربية ، ربما فرارا من التزمت والتقاليد ، وإحساسا بغية المثل الأعلى في مجتمعاتهم ، وبالظلم الفادح الذي ترزح تحته شعوبهم ، فهم يحولون الهروب من الواقع إليها ، فرارا من قسوة الحياة التي يعيشونها ، يلقون بأنفسهم في أحضان المجهول تلة ، والماضي تلة أخرى ، أو بين عالم الحزن والكآبة والموت .

لقد اهتمت الرومانسية العربية عند ظهورها بالنزعة الذاتية الحزينة ، واستمر هذا الاتجاه قويا متدققا ، تغذيه النكبات والمحن والمصائب ، وبدا جليا واضحا في أشعار الرومانسيين من شعراء عصر النهضة ، ولم يبدأ صوتا إلا مع النزعة الواقعية الاشتراكية التي بدأت تتسرب إلى العالم العربي أدبا وفكرا مع نهاية الحرب العالمية الثانية ( ١٩٣٩ — ١٩٤٥ ) ، حين تطورت مهمة الشاعر إلى مصور مناضل ، ومقاتل متفائل ، وأصبحت الكلمة أداة نضال وكفاح .

احتل الموت مكانا رحيبا في إبداع شعراء الجيل الأول من الرومانسيين ، فعشق عبد الرحمن شكري ( ١٨٨٦ — ١٩٥٨ ) ، وأولع به ، ومزج أفكاره عن الموت بإدراكه الحسي ، ورآه مخلصا للإنسانية من الألم ، وصاحباً جميلاً ، وملاذاً لكل طارق ملهوف ، وخصه بقصائد كاملة في ديوانه ، منها : الجمال والموت ، والنساء في الحياة والموت ، والموت والنخيل ، وخطرات في الحياة والموت وغيرها .

ورثى إبراهيم المازني ( ١٨٩٠ — ١٩٤٩ ) ابنته بقصيدة عنوانها : « الأزاهر الميتة » ، تأثر في مضمونها بقصيدة الشاعر الإنجليزي وليم كلين برنانت ( ١٧٩٤ — ١٨٧٨ ) « موت الأزهار » ، وكتب قصيدته « فتى في سباق الموت » احتلى فيها الشاعر الإنجليزي توماس هو ( ١٧٩٩ — ١٨٤٥ ) حتى أنه اتهم بسرقتها ، وكتب عن « أحلام الموتى » ، و « بعد الموت » ، وقصائد أخرى عنه .

وكان علي محمود طه ( ١٩٠١ — ١٩٤٩ ) ، الرائد الثالث الذي تغنى في مصر بالموت ، بعد عبد الرحمن شكري والملازمي ، وحفل شعره باهتمام واضح بقضية الموت ، وتحلى ذلك قويا في قصيدته « صخرة المتلقي » ، وفيها يعاني من التفكير في حقائق الحياة ، حيث لا يجد ماييل ظمأه إلى المعرفة ، ويرضى أسفله الحيرى ، وتترأى الحياة حوله قاتمة ، تطوقه الوحلة ، ويحاصره القلق ، ويتساءل دون جلوى عن حقيقة الحياة والخلود . وتفويض قصيدته « الله والشاعر » بخواطر حادة عن الوجود والموت والألم ، وفيها يمزج بين عواطفه الثائرة وقلقه الحسي ، وهي قصيدة تلتقي معها ، في جوانب منها ، قصيدة نازك الملائكة « مأساة الحياة » ، من حيث المضمون ، ومن حيث الشكل ، حيث يستقل كل بيتين بقافية متميزة ، وهي مشابهة لأظن ، وأود ، أن غيري قد تعرض لها في هذا الكتاب .

هؤلاء الشعراء الذين أتينا على أسمائهم ، واتخذنا منهم المثل ، لأنهم كانوا معلم هادية ، لم ينفردوا دون غيرهم بالسير في هذا الطريق ، وإنما شاركهم فيه كثيرون على امتداد العالم العربي في أيامهم ، ومن أجيال جاءت بعدهم ، أمثال : خليل مطران ، وعباس محمود العقاد ، وأبي القاسم الشابي ، وبلر شاعر السياب ، وصليحي الزهلوي ، ونازك الملائكة ، وآخرون كثيرون لا يتسع المقام لأن نأتي على أسمائهم جميعا ، أو على ملامح من حديثهم عن الموت .

كذلك لا يتقصر الأمر على الشعر العربي وحده ، وإنما الظاهرة شائعة بين الآداب العالمية كلها ، وإن اختلف الشعراء في تناولهم لها ، وموقفهم منها ، بحكم التراث الذي ينهلون منه ، والتقاليد التي يتحركون في إطارها ، والأمرجة التي تحكم حركة إبداعهم وتوجهها .

كيف يرى الشعراء ، بعامة ، ظاهرة الموت ؟

أراد جون مرجال ، وهو شاعر عظيم من قطلونية ، إحدى مقاطعات إسبانيا المتميزة التي تقع في الشمال الشرقي منها ، وتطل على البحر الأبيض المتوسط ، أن يضيف إلى قائمة المدائح العديدة التي أبدعها ، قصيدة مدح أخرى ، أو أخيرة إن شئت : أن يمدح الموت نفسه !

وذات ليلة أمسك القلم ، وخط الكلمات التالية : « إن أعظم ما نمدح به الموت أن نقول : إنه لا يوجد » ، ولم يكتب غير هذه الجملة ومات في اليوم التالي !

نعم ، إن الموت لا يوجد ، نحن لا نعرفه تجربة على الإطلاق ، وإنما يوجد في عالم الاحساس فحسب ، وحيث يمكن أن نعيشه — وبإله من تناقض ! — وليس بوسعنا أن نموت حقاً ، ثم نعبر عن موتنا ، لأننا حين نحيا لا نعرف الموت ولا نمر به ، وحين نموت لا نكون هنا ، وليست لدينا قلرة على التعبير ، هذا إذا كنا في حالة تسمح لنا بأن نعبر عما مررنا به .

والشعراء أقلر الناس على تصوير هذه التجربة التي يعيشونها خيالاً ، لأن الشاعر وحده يستطيع أن يتحدث عن حياته في نطاق الزمن نفسه ، وليس خارجه . والحق أنه منذ كان شعر ، كان للشعراء من الموت موقف ، وهي مواقف ترتبط اختلافاً وتلوفاً بمزاج الشاعر ، وطبيعته ، وعصره ، وثقافته ، وحتى عمره ، ويمكن أن نجملها في مواقف ثلاثة رئيسية :



★ الموقف الثاني ، وفيه يعبر الشاعر عن إحساسه وهو ينتظر الموت ، حين يتراءى له أن كل ما شاهده من أحلام جميلة كان محض سراب ، أو حين تحاصره الأحزان والآلام والاخفاق ، وتدفع به إلى حالة من التأمل والمعاناة والجهد الفكري والشعوري ، فينشد معها الموت ، ويصبح هنا غاية له ، أو حين يبلغ النهاية ، ويلاقي الموت على فراشه ، فيتحدث عنه في اللحظة التي يتهاى فيها للرحيل ، أو حين يندمج عاطفة ، وشعورا ، وذاتا مع ما هو مشرف عليه .

أو حين تتفجر الآلام في أعماقه قوية ، لأن المجتمع يرفض مثله ، أو تتناقض الحياة أمامه على نحو مدمر ، فيرى الباطل زهوا ، والحق منكرا والشرف ضائعا ، والخسة سائلة . أو حين يحس بخواء أعماقه العاطفية ، وقلة جلوى حياته ، ويحاول أن يبحث عن معنى للوجود الإنساني ، فينتهي به الحال إلى الإيمان بعبثية الحياة ، وغيبة أي منطق في حركة سيرها .

★ الموقف الفلسفي ، وفيه يخلط الشاعر بين تأمل الموت ، وعبثية الحياة ، وقد ينتهي به الموقف إلى اجمال تجاربه ، وما رأي وتمثل ، في خليط من الحكم والمواظ ، وهو موقف يلزم الحذر من المتلقي ، ويقظة في المشاعر أيضا ، لأنه مزيج من فورة العاطفة وبرود العقل ، وفيه يلتقي الشاعر والفيلسوف ، « فيذكر الإنسان وقد أنهك روحه في سعيه الدائب لتحصيل المعاش ، حتى أصبح خلاما للزمان الذي يجري بغير توقف أو رحمة ، بأن هناك أشياء عظيمة حقا ، ويوقظ فيه شعورا بالاطمئنان ، والتفاتا إلى الباقي الذي لا يتحول ولا يزول » (٨) .

---

( ٨ ) الدكتور عثمان أمين في مقدمته لكتاب : « في الفلسفة والشعر » للرتين هيدجر ، وقد ترجمه إلى اللغة العربية .

\* موقف المشاهد ، وهو يستغرق مساحة عريضة من الشعر العربي ، وعلى أرضه تحرك شعراء كثيرون ، وأبدعوا لنا شعرا متنوعا ، ويتفاوت صدقا وحرارة وجودة ، وكان لنا معه ما عرفته دراساتنا الأدبية تحت اسم « فن الرثاء » ، وفيه يعبر الإنسان عن مشاعره تجاه قريب أو صديق أو عزيز ، أو متأثرا بحادث معين ، أو حتى متعاطفا مع محكوم عليه بالإعدام في قضية عامة أو خاصة ، وذهب المحكوم عليه فيها ظلما .

ولكن شعر الرثاء ، رغم روعة ما صدق منه ، لا يختلف في الشعر العربي إلا قليلا ، منذ العصر الجاهلي وحتى يومنا هذا ، وأكذبه — بداهة — ما قيل في رثاء حاكم رحل ، يضطر معه الشاعر الراغب في شيء ، أن يزواج في نفاق محسوب بين البكاء على من ذهب ، والبهجة لمن قدم ، ولا يغفل أن يهنيء وهو يرثي ، وأن يعبر عن غبطته وهو يبكي ، وأن يحفظ توازنه على الصراط بين الوفاء لمن ذهب والولاء لمن قدم ، حتى لا يسقط ، حين يؤخذ الموت على التقاطع من يرثي ، وشكره في الوقت نفسه على أنه فتح الطريق لمن جاء بعده . إنه يود أن يحرص على التهئة أكثر مما يود أن يوفق في رثاء يقتضيه المقام .

قلة محدودة من الشعراء أوتيت الموهبة والقدرة والطاقة على أن تتفاعل مع المواقف الثلاثة بمستوى واحد ، رغم اختلاف الدافع وراء كل موقف منها ، وكثيرون لهم شعر عذب مع الموت في صورتيه الأولى والثانية ، وللموقف الثالث شعراؤه العديلون ، وهم قلما يعرجون على الموقفين الأولين ، ويمثلون جل شعراء الرثاء في الأدب العربي ، وتفسير ذلك واضح ، مرده أن احتلال الصنعة والافتعال مع الموقفين الأول والثاني قليل ، أولا يتأتى ، واحتمال الصدق في الموقف الثالث أقل ، ومجالات التباكي والصنعة أفسح مجالا ، وأرحب طريقا .

وإذا ألقينا نظرة آنية على دواوين شاعرينا ، لوركا ونازك ، فسنجد أنه كان لهما نصيب من المواقف الثلاثة ، وهو أمر طبيعي فكلاهما شاعر غير عادي في أدب أمته ، ومع هذه المواقف ، في الصفحات التالية ، لنرى كيف تناولوها ،

وما الذي التقيا عنده ، أو اختلفا فيه ، والباعث وراء هذا الاتفاق والاختلاف .

## — ٦ —

اخترنا أن نتحدث عن الموت عند الشاعرين الكبيرين ، وليس بينهما تلاق مادي — كما قلنا — وإن تشابها إبداعا أحيانا ، واختلفا في أحيان أخرى ، وهما — على أية حال — حين يلتقيان ثنائلا ، أو يتباعضان افتراقا ، يتحركان على اللوام كل في واقع أمته ، وتحكم حركته تقاليدها الأدبية .

وأول ما نلاحظه في هذا المجال لإصرار كليهما على موضوع الموت ، وهما في سن باكرا ، وعمق تنلوهما له ، فهو يشغل مساحة واسعة من دواوينهما الأولى ، ويطوقهما الحزن على اختلاف في الكثافة بينهما ، كما أن الأفعال أحكمت على حياتهما فلا يعرفان للنسيان سبيلا . فلا يوجد ديوان لأي منهما خلا من ذكر الموت ، يحییء مقصودا أو عرضاً أو طرفا في صورة ، لا فرق في ذلك بين ما أبدعاه أولا أو جاء بعد سنوات من النضج والمعاناة ، مع اختلاف يسير في الظل والصوت ، ارتفاعا وانسيابا .

وإذا كان ذلك مفهوما عند نازك الرومانسية فهو أبعد فهما عند لوركا ، وكانت المسافة بينه وبينها بعيدة ، رغم أن ابتسامته الودیعة ، ولطفه البهیج كان يخفي وراءه أحزانا عميقة وعظيمة ، ومع ذلك فأنا أحول أن أجد للأمر تفسيراً ألقى به ، ولا أملك الوثائق المادية عليه ، وقد أجد من يدعمني فيه ، أو يهديني إلى ما هو خير منه فأعدل عنه .

يمكن أن نرد الأمر إلى ما بين الشاعرين من تشابه في المزاج البعيد ، ذلك أن لوركا وإن كان إسباني المولد والجنسية واللغة ، إلا أنه ينتمي إلى أسرة كانت قبل ثلاثة قرون ، في أبعد الأحوال ، تتكلم العربية وتلين بالإسلام ، وهو أمر يهديني إليه لقب عربي وجدته في سلسلة جنوده الأقرين ، وتسكن قرية تحمل

اسما عربيا « عين البقارين » ، وترجم إلى الإسبانية ، في منطقة لا تزال حتى يومنا عرية التقاليد والسحنات والعللات ، ونحن نعرف أن التطور الاجتماعي في إسبانيا ما قبل الحرب العالمية الثانية كان يمضي بطيئا ، وأن الموروثات ظلت حية متوهجة ، لم تكن ملايين السياح ، والمدينة الحديثة ، وأدوات الاتصال المذهلة ، من سينما ومذباغ وتلفزيون ، قد تدفقت على إسبانيا بهذا القدر الهائل ، وأنهت — وإلى الأبد — حكايات الجدة ، وحديث الجد إلى الحفيد .

وثاني الأمرين أن الظروف السياسية في إسبانيا إذ ذاك كانت تلتقي — في خطوطها العامة — مع ما يجري في العالم العربي ، وإن اختلفت التفاصيل والدوافع . لقد أبدع لوركا قصائده الأولى في ظل دكتاتورية عسكرية ، طاغية ومتخلفة ، وأنظمة حكومية رجعية ومستبلة ، وفقر يعم كل القرى ، وجهل يفرخ في كل العقول ، وأمية شائعة ، وشهد في سنواته الأخيرة انتصار الجمهورية ، ونضالها من أجل تعصير الحياة ، وتحديث التعليم ، وتيسير وسائل العيش ، ورأي العقبت التي أقيمت في طريقها ، ثم أودت بها ، وكان هو نفسه أول صرعاها .

أليس هذا هو واقع العالم العربي في مجمله قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، أو أن شئت خلال تلك الفترة التي رأت مولد نازك ونشأتها ونضجها ، وعاشتها تتأرجح بين طائف الأمل وعنيف اليأس ، وهزات عنيفة من الانتصار والهزيمة والتوحد والفرقة ، وصراع هائل بين قوى الخير والشر ، وتمزق عميق يحتاج اعمق الفنانين حين يريدون ولا يستطيعون ، أو يرجون ثم يعجزون ، ولا يملكون أخيرا إلا الانطواء ، ثم البكاء في أحسن الأحوال .

ورغم تشابه الدوافع صب كل منهما مشاعره في القنوات الفنية الملائمة له ، وطبقا للتقاليد الموروثة ، فنزك مفعمة بالرومانسية ، وبخاصة في جل إبداعها الأول ، اختلط الموت بإحساسها فهي تتحدث عنه وكأنه بناخلها ، ترحب به في النشيد الخاص بأحزان الشباب وتحنمه بأن حياتها ربما تنقضي قريبا ، وتموت الألحان على شفيتها قبل أن تقول كل ما عندها ثم تدفع ، أو تدفع نفسها إلى حب الحياة رغم الموت ، فإذا عاشت ، وقالت كل أشعرها ، لا بأس أن يمضيء

الموت ساعته فلم يبق في الوجود ما يغريها :

ربما تنقضي حياتي قريبا وتموت الألحان في شفتيها  
قبل أن أسمع الحيلة أناشيء لدي ويصغي سمع الوجود إليها  
ربما لست أعلم الآن شيئا فلا أعش في انتظار ما سيكون  
ولأحب الحيلة ما شئت من أجل ل نشيلى وان رمتي المنون

وهي كشاعرة لها رسالة تحرص على أن تؤديها ، فإذا بلغت بها الغاية لم تعد  
الحيلة عندها تسلي شيئا ، ولا بأس لحظتها أن تلقي الموت راضية غير حزينة ،  
خلفت الدنيا شابه ، وعزاؤها أنها ملأت الدنيا أنفاما ، وليست وحدها  
كذلك ، لأن الموت ينتقي رفاقه من بين شباب الشعراء :

فإذا ما أتممت لحنى كما أهدى حوى فماذا أريد من حياتي ؟  
ليس في الكون بعد شعري ما يفدى رى قوادي فمرحبا بالملت  
سوف ألقى الموت المحب روحا شاعريا يحب صمت التراب  
وفؤادا يري الملت شبابا للمنى والشعور أي شباب  
سوف ألقاك غير محزونة يا موت في ميعة الشباب الغريد  
وعزائي أني تركت ورائي لحنى السرمدى ملء الوجود  
لست وحدي التي تموت وما زلت شبابا لم تسقه الأنساء  
تعست هذه الحيلة فكى قد ملت في ميعة الصبا شعراء

أما لوركا فأكثر هدوءا ، وأقل انفعالا ، وأشد سخرية ، يري الموت من  
خارج الحيلة ، ومن ثم يجيء الموت في دواوينه الأولى هاجسا ، بخلا من الحزن  
في طوايا البشر ، وله طبيعة باردة ، رغم أنه قريب وفوري وحاسم ، ويطل  
من وراء الشخصيات الأكثر اندفاعا وعزما وحاسة ، ويأخذ في أحيان كثيرة  
شكلا رمزيا مرا . ولننظر كيف رآه وهو في العشرين من عمره ، أو إن شئت  
الدقة في ٣ من أغسطس من عام ١٩١٨ ، لا حين يهبط على الأنفس ، ويمسك  
برقاب البشر ، وينهي حياة الأفراد ، وإنما في نهاية فراشة سعيدة ، تنجلزها  
الأضواء وتهلوى بين أشعة النور ، ويصف لنا مشهد موتها كاملا :

فراشة ،  
سعيدة أنت !  
لأنك فوق سرير الأرض  
تموتين نشوى من الضوء .  
أنت من الأرياف  
تعرفين سر الحياة ،  
وحكايات المغامرات القديمة ،  
تلد أعشابها نشعر  
أنها عندك أمانة محفوظة .

فراشة ،  
سعيدة أنت !  
لأنك تموتين تحت دم قلب  
أزرق كله ،  
ضوء الله الذي يهبط ،  
والشمس تسفل منيرة .

فراشة ،  
سعيدة أنت !  
لأنك تشعرين ساعة احتضارك  
بكل ما في الزرقة من ثقل .

ولكن لوركا لا يكاد يمضي على الحيات طويلا مع لعبة التصوير هذه ، إنه لا  
يلبث أن يخرج من نفسه ومنها ، ليلقي نظرة على الموت الذي تنحني له كل  
الجباه ، وكل الناس عنده سواء :

كل حي يمر  
عبر أبواب الموت ،  
يمضي مطأطيء الرأس ،  
أيض المظهر راقدا ،

مفكرا يتكلم

بلا صوت ...

حزينا ،

يلفه الصمت ،

دثر الموت .

ما أن يقرر هذه الحقيقة حتي يعود إلى الفراشة من جديد :

ولكن ، أنت .. أيتها الفراشة الفاتنة ،

تموتين حين تهرقين حركتك ،

وتستحيلين صوتا ، ضوئًا صافيا .

فراشة ،

سعيدة أنت !

لأن الروح المقدس نفسه ،

يلقك في دثره ،

الذي هو الضوء .

فراشة ،

يا نجمة عازفة

فوق الحقول النائمة

صديقة الضفادع من قديم

والخواجز المظلمة ،

قبرك من ذهب ،

في أشعة الشمس المتراقصة ،

تجرحك في حلاوة ،

بجد الصيف ،

وتحمل الشمس روحك ،

لكي تصنع منها ضوئا .

وكما أن نلوك الملائكة غاوت الموت مرحة ، ولما تكن قد تعلت الثانية

والعشرين من عمرها ، فكَذلك فعل لوركا ، ولما يكن قد تجلوز هذه السن أيضا ، فهو يدع الفراشة والموت ثانية ، ليتمنى موتا جميلا خفيفا وسهلا كموت الفراشة نفسها :

تمنيت — يا فراشة ! — لو كان قلبي

يسبح فوق الحقول الخالدة ،

يموت على مهل ، مغنيا ،

عبر السماء الزرقاء الجريئة

وعندما يلفظ أنفاسه الأخيرة

فإن امرأة أنجّلها

تريقه يديها

فوق التراب .

ودمي فوق الحقول ،

ليكن ورديًا ، وطعما حلوا

حيث الفلاحون المتعبون

يعملون قُروسهم .

فراشة ،

سعيدة أنت !

تجرحك سيوف الزرقة

الخفيفة .

ويتساءل المرء : ما الذي يجعل شاعرا في أول خطاه نحو الشלב الناضج ، يدير ظهره لأحلام المراهقة اللاققة ، ويعرض عن أبواب الأمل الواسع ، ويتأمل الموت حين يرى فراشة تحترق ، وكانت أمامه ألف صورة وصورة أخرى لها ، ولم يقف لوركا من بينها إلا عند جانب الموت !



عرض الشاعران للموت يطوقهما ، تصورا وإحساسا ومعاشة في الخيال عند كل منهما ، ولو أن دواعيه كانت قائمة وأقوى عند نلرك الملائكة ، فقد مرضت حتى أشرفت عليه ، أما لوركا فقد غمظه شعورا ، وهو يتحدث بلسان مختصر . وفي مثل هذه اللحظة يصبح الشاعر هدف انفعالات شتى ، متناقضة ، تعبر عن تشبهه بالحياة وتمسكه بها ، لأن حب الحياة أمر لا ينفصل عن الحياة نفسها ، ويجد المرء لذة كبرى في أن يحياها مهما كان طبعها ومن ثم فهو يصعد من هوة اليأس ، وقرارة الإحساس بالعدم ، إلى ذروة الرجاء والأمل ، ويواكب هذا ، أو يخلفه ، الرغبة في الانتصار على الموت ، وتأخذ هذه الرغبة شكل معانقة له ، أو تحذ ، أو تصوير سافر ، يطل من ورائه إحساس الشاعر بأن الموت لا شيء ، وأننا يجب أن نستسلم للقدر خاضعين ، وأن نتقبل نهايتنا الشخصية جلادين ، وأن تتلاشى ذاتنا وأحلامنا في ذوات الباقيين وأحلامهم ، وأن العالم يواصل مسيرته حتى بلوننا . وهو ما يعبر عن لوركا في قصيدته القصيرة التالية ، فهو يود أن يكون على اتصال بالعالم بعد رحيله ، لأن الحياة في سيرها لن تتوقف بعده ولا لحظة واحدة :

إذا متَّ

اتركوا بلب الشرفة مفتوحا .

الطفل يأكل برتقالا .

( أراه من شرفتي )

والحصّاد يحصد القمح

( أحس به من شرفتي )

إذا متَّ

اتركوا بلب الشرفة مفتوحا .

أما نلرك الملائكة فأحسّت بأنها بين فكي الموت فعلا ، إثر إصابتها بحمى شديدة ، أحسّت معها بأنها على حافة الرحيل ، توشك أن تخرج على أول

سلام العالم المظلمة . وهي في صورها هنا تنقف في الجانب المقابل للوركا تماما ، ذلك أن الشاعر الإسباني — كما ألحنا — كان يتحدث من خلع حلبة الموت ، أما الشاعرة العربية فعلى حدوده ، ومن ثم كانت رقيتها له أقرب ، وإحساسها به أعمق ، ومن ثم تباينت مشاعرها تماما ، فلوركا هادئة متأمل ، يرى أن رحيله ، أو آلاف مثله ، لا يوقف عجلة تقدم الحياة ، وجاءت أبياته قصيرة شأن الأبيات التي تحيي محملة بالحكمة والمثل ، وانجبه إلى قضيته مباشرة بلا مقدمة ولا رموز .

وجاءت قصيدة نازك أطول حجما ، وأعمق رومانسية ، وهو أمر طبيعي ، فقد أبدعتها في عنقوانها الرومانسي ، وكان مدخلها إلى الحديث عن الموت مقدمة رومانسية فاقعة تتحدث عن الصيف الحزين ، والأمسى الخاشع ، والبرم بالسكون ، والأشباح ، وظلمة الليل ، والأحلام المخطمة ، والنجوم الباهتة ، والرياح تنخر خارج الدار ، ثم :

ها أنا بين فكسي الموت قلبا	لم يزل راعشا بحب الحيلة
وعيوننا ظمأى إلى متع الكو	ن تناجي مفاتن الأمسيات
لم أزل برعما على غصن الدهر	ر جديد الأحلام والأمنيات
فحرام أن تدفن الآن يا مو	ت شبائي في عالم الأموات

....

ها أنا عند هوة الزمن المظـ	لم بين الأموات والأحياء
من ورائي صباي بين الأناشيد	د وهو الطفولة الحسناء
وأمامي وادي المنايا قبور	في ظلال المنية الخرساء
أفتق رابع رهيب المعانسي	ضم أرجاءه الدجى اللانهائي

ومن جديد يتحدى لوركا العدم ، ويتحدث عن الموت كما لو كان يعرض لنزهة يومية ، ولم يعنه ما وراء الرحيل . ربما لأنه قال أبياته في مطلع شبابه غرا لاهيا ، ما يؤمل أن يحققه أكثر مما فعل واقعا ، وحمل أفكاره إيقاعا شعبيا أندلسيا ذائعا ، فهو يريد أن يرحل عن الدنيا شاعرا ، وأن يحمل معه أدواته وما أحب :

عندما أموت  
ادفوني مع قيثرتي  
تحت الرمل .  
عندما أموت  
بين أشجار البرتقال  
والريحان  
عندما أموت  
ادفوني إن أردتم  
في دَوْرَة الهواء  
عندما أموات !

....

وكلاهما ، لوركا ونازك ، عرف أزمة الإيمان في مراقبته ، فانتابه الشك ،  
واختلطت عليه الأمور ، وعميت المسالك ، واختلفت بهما النهاية ، بقي  
للوركا من تدينه الأمتداد الشعوري والعائلي فحسب ، وانتهى بنزك إلى الإيمان  
فهاجرت إلى الله وعرفته :

عرفتك في ذهول تهجلي ، وقرنغلي أكنداس  
عرفتك في اخضرار الآس  
عرفتك عند فلاح يبعثر في الثرى الأغراس  
وتزهر في يديه الفأس .  
عرفتك عند طفل أسود العينين  
وشيوخ ذابل الخدين  
عرفتك عند صوفي ثرى القلب والإحساس  
عرفتك في تعبد راهب في خشعة القناس  
عرفتك ملء موج البحر يركض حافي القدمين  
وأهداب العيون الزرق واستغراق الشفتين  
عرفتك في صدى الأجراس

عرفتك ملء ليل يمطر الدنيا  
خبيوط رؤى ، وعطر نعاس  
وتلقى في طريقي الورد أكلسا على أكلس  
وتسقينني بأغلى كاس .

وكان لوركا في أعوامه الأولى فنى يفيض بالشك في حقيقة الموت والحياة  
الأخرى ، وما يتصل بهما ، في مواجهة التقاليد المحافظة التي تحيطه ، وهي  
شكوك يمكن القول ، دون مبالغة ، إنها تتلب أي شاب حساس وذكي في  
أعوام شبيبته الأولى ، ومن هناك بعث يعقب الجليلد ، وحياة تزه من جديد :

هل سينوب الجليلد  
عندما يحملنا الموت ؟  
أم ستكون بعد ثلوج أخرى ،  
وورود ثانية أروع جمالا ؟  
هل سيكون منا السلام  
كما علمنا المسيح  
أم سيكون مستحيلاً أبدا  
حل المشكلة ؟  
وإذا خدعنا الحب ؟  
من ينفخ فينا الحياة  
إذا أغرقنا الشفق  
في لجة الخير الحقيقي  
وربما لا يوجد ،  
والشر الذي يخفق من قريب ؟  
وإذا انطفأ الأمل ،  
وبدأت بابل ،  
أي سراج سوف يضيء  
على الأرض الطريق ؟

وإذا أصبحت الزرقة أملا  
ماذا تكون البراءة ؟  
وماذا يصبح القلب  
إذا لم تكن للحب سهام ؟  
وإذا كان الموت هو الموت ،  
ماذا يكون حال الشعراء  
والأشياء النائمة  
التي لا يذكرها أحد ؟

وسريعا يلرك الشاعر أن هناك حياة أخرى ، ليست امتدادا لهذه ، ولكنها  
أفضل ، خالية من الصعاب التي تحول دون البهجة الخالدة ، ونجد ذلك في  
قصائله الأولى التي يضع فيها مثلا هذه الكلمات على لسان « حلزونة » :

عندما كنت طفلا قالت لي  
جلدي الغلبانة ذات يوم :  
عندما أموت سوف أمضي  
على الأوراق الأشد طراوة  
للأشجار الأعلى قمة .

ونجده حتى في أخريات كتاباته ، قبل أن يموت بعلم واحد ، في مسرحيته  
« دونياروسيتا أو لغة الزهور » ، والمسرح خارج عن نطاقنا هنا .

ويستخدم لوركا في قصائله الأولى شكلا يبلو في ظاهره لونا من الأدب  
التنزيهي ، فيضع شكوكه وآماله على لسان حيوانات أسطورية ، ويعرض ذلك  
في مطلع قصيدته « رقية مؤذية لفراشة » ، على لسان « حلزونة » مغامرة ،  
تسأل كل من تلقى من الحيوانات ، وتقبل في بحثها المتقلب :

تتهد الحلزونة  
وتبتعد ذاهلة  
تنضح غموضا وحيرة ،

فيما يتصل بالخلود وتصيح :

الطريق ليست له نهاية .

ربما من هنا

يلغون النجوم ،

ولكن بلادتي السمكة

تحول دون وصولي .

لا يجب أن أفكر فيها .

وقد بدأت نازك ، وهي في الثانية والعشرين من عمرها ، شعرها بقصيدتها المطولة التي أسمتها « مأساة الحية » ، وهو عنوان يدل بذاته على تشاؤمها المطلق ، وشعورها بأن الحية كلها ألم وإيهام وتعقيد ، وبلغ تشاؤمها حدا رأت فيه الموت كارثة ، ومأساة الحية الكبرى ، ولغزا عجزت عن فهمه ، كما عجزت عن فهم الحية نفسها ، وهي تعيشها وبين يديها :

هل فهمت الحية كي أفهم المو	ت وأدنو من سره المكنون
لم يزل عالم المنيعة لغزا	عز حلا على فؤادي الحزين
فليكن يا حية لن أسأل اللب	ل عن السر فاحكمي كيف شئت
امتحيني عمر الزهور فلن أب	كي ومدى الأيام لي إن رغبت

ولم يرد أمر البعث في قصائدها الأولى التي عرضت فيها للموت ، وهو العزاء الأقرب الذي يلتمسه البسطاء ، ممن لا يودون أن يفلسفوا الكون أو يتأملوا أبعاده ، أو يتفحصوا في أعماقه ، فالإنسان يحمل جسدا ذاويا ، ويسلمه حاملوه للظلام والتراب والأحجار ويعودون لدنيا أسرارها لا تنتهي :

أي غبن أن يذبل الكائن الحي	وينوي شبابه الفينان
ثم يمضي به محبوبه جثا	نا جفته الآمال والأحنان
وينيمونه على الشوك والصخر	ر وتحت التراب والأحجار
ويعودون تاركين بقايا	ه لدنيا خفية الأسرار
هو والوحلة المريرة والظل	مة في قبرة الخيف الرهيب
تحت حكم الدينان والشوك والرم	ل وأيلى الفناء والتعذيب

كذلك نلمح عند الاثنين روحا معرية ، إن صح التعبير ، وهي الإيمان  
فلسفة أو أخذا بالظاهر ، بأن الإنسان عندما يموت يتحلل ، ثم لا يلبث أن  
يسهم ذرات في بناء الحياة وتجديدها ، وتقويتها ، ودون إغفال في الفلسفة لأن  
هذا ليس مكانها ، فأرسطو ومن نحاه نحوه من فلاسفة المسلمين ، كانوا يؤمنون  
بقدم العالم قديما زمانيا ، أي أن وجوده لم يسبق بعدم ، لا قديما ذاتيا ، فإن  
قدمه ليس مستمدا من ذاته ، ولكنه مستمد من قدم الباري ، وهو مذهب كان  
أبو العلاء يرتضيه ، وتحمل أشعره بعض آثاره ، وأسيرها بيننا بيته الشهير :  
صاح ! تخفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هالك الأجساد

وهي فكرة تتردد بوضوح في شعر لوركا أيضا ، فهو يرى أن الإنسان حين  
يمضي إلى العدم ، يرنو إلى الوجود مسهما في بنائه :

جثمانك يمضي إلى القبر ،

خاليا من المشاعر .

فوق الأرض الشبهاء

ينبثق فجر ،

وتخرج من عينيك قرنفلتان حمراوان ،

ومن نهديك زهرتان ييضلوان في لون الثلج

ولكن حزنك العظيم سيمضي مع النجوم ،

نجمة أخرى ، جديدة بأن تخرج البقية وتكسفها .

ونلتقي بالفكرة نفسها عند نازك الملائكة في أشعرها الأولى ، فدعاء الموتى  
تغذي أشجار الصفصاف :

وغدا من دمي غناؤك يا صفصاف ، يا تين ، أي ثمر رهيب

وتغذي حدائق القصور التي قامت إلى جوار القبور من دماء الموتى الذين  
تحتويهم :

وزرعنا زهورنا واتخذنا من دماء الموتى غذاء الزهور

هناك لونان من الموت يعرض لهما كل من لوركا ونازك الملائكة : الموت الطبيعي ، وأسبابه بيولوجية ، ويحيى وليد الحياة نفسها ، والموت العنيف ويتجاوز حدود الحياة نفسها ، ويحيى من خارجها ، ليمزقها ، ويصطلم معها ، ويدخل حلوته في نطاق الأخلاق والقانون ، ويختلف عن الأول جنسها ، اختلافاً يحدده الفرق بين الفعل « مات » وبين « قتل » أو « اغتيل » ، أو « أعلم » أو ما في معناها .

وكلا الشاعرين عرض لهما ، مع تفاوت بينهما في الاختيار والتفصيل ، فحديث نازك عن الموت الطبيعي أكثر دورانا ، وأشد تفصيلا ، وأوضح حنانا ، على حين يفضل لوركا الحديث عن الموت العنيف ، وشخصياته لا تموت في فراشها ، سواء ما كان منها حقيقيا كمرثيته الشهيرة لمصارع الثيران شانجه ميخياس حين صرعه ثور في الحلبة ، أو ما كان ابتداء منه ، صنعه ليحمله مركبا لفكرة أو صورة .

ومصدر الموت العنيف الإنسان نفسه ، أو الكوارث الطبيعية ، ولا حيلة لنا في دفعها ، أو الصراع بين الخير والشر ، أو بين القوى والضعيف ، أو من أجل البقاء ، أو استجابة لطبيعة منحرفة ، وغريزة تهوى الأذى ويقدم لنا لوركا صورة حية لمشهد إنسان قتل في الشارع ، ويقف عند الميت نفسه ، ويرسم صورة مجملة لما حدث ، في خطوط ملمحة ، دون أن يهتم بأية تفصيلات ، ولا يقدم لذلك سببا أو تفسيراً ، وكل ما هناك أن مجهولا اغتصب حياة مجهول ، وصاغ لنا الشاعر المأساة شعرا :

ميتا بقي في الشارع ،

وخنجر في صدره ،

لا أحد يعرفه ،

يا لارتعاشة المصباح

يا أمي !



يا لارتعاشة مصباح الشرع

الصغير !

لا أحد يستطيع أن يطل في عينيه ،

مفتوحتين على الهواء القاسي ،

أي ميت بقي في الشرع ،

وخنجر في صدره ،

ولا أحد يعرفه .

أما نازك فلا تلقي بلا إلى مثل هذه الأحداث ، وهي من ظواهر الحياة اليومية عندنا وفي إسبانيا ، ربما لأن من يشاهدها من الخارج ، يعوزه دائما الاطمئنان إلى الأسباب ، وإن حزن وأسف ، ليصبح انفعاله عميقا وتصويره دقيقا ، وإدانتته للظالم أقوى ، وبخاصة عند من يتحرك في إطار رومانسي خالص ، ومع ذلك فإن الفيضانات التي اجتاحت بغداد مرتين ، واكتسحت في طريقها البيوت والشوارع ، ونثرت الرعب والفزع والمآسي والحكايات ، حظيت من مشاعر الشاعرة بالنصيب الأوفى ، فوصفتها لنا تفصيلا ، ورثت بغداد الضحية ، وكتبت عن النهر العاشق ، ومن بين ذلك كله بهما رثاؤها لغريق لأنها الصورة التي تلتقي فيها مع مريثة لوركا السابقة ، وإن كان القاتل في الحادثين مختلفا ، ولو أن بينهما farkا في التصوير ، فلوركا يمتاح من واقعته الخالصة ، ونازك ترتوي من رومانسيتها الطافحة ، ومن منهجهما في الشعر أيضا ، فلوركا يومي ، ونازك تقدم لنا الكثير من التفاصيل :

هيكل يغطس حيناً ثم يطفو	نائها تحت دجى الليل الحزين
بشر هذا ترى ؟ أم هو طيف	ليت شعري ، يادياجي ، ما يكون
آه يا شاعرتي ، هذا غريب	فاحزني للجسد البالي المرق
راقدا تحت اللياجى لا يُفقى	والسنا من حوله جفن مؤرق
يا لميت لم يودعه قريب	فهو في النهر وحيد متعب
ما بكى مصرعه إلا غريب	هو قلبي ذلك المكعب
يا رياح الليل رقا بالرفات	وأهدئ ، لا تقلقي جسم الغريق

حسبه ما مزقت أيلدى الحيلة      فليكن منك له قلب صديق  
ولتكن ، يا نهر ، أمواجك حضنا      يتلقاه وقلبا مشققا  
ولتكن ، يا نجم ، أضواءك عينا      تسكب الدمع على من غرقا

ولكن نازكا تجاوزت لوركا في أمر من تغتصب حياتهم للقضاء على أفكارهم ،  
أو وأد نشاطهم ، رغم أن الحياة السياسية الإسبانية ، كالحياة العربية ، حفلت  
بألوان من الصراع السياسي ، ويمن يفتالون أو يعدمون كل يوم في سبيل مبادئهم .  
وقد عاصر لوركا ذلك كله ، وعاش فترة من حياته تحت ظل نظام عسكري  
دكتاتوري أوسع حرية من أي نظام شبيه عندنا ، وأمضى بقية عمره في ظل حكم  
جمهوري فتح للمواطنين باب الحرية على مصراعيه ، ومع ذلك لا نقف في شعره  
على ذكر هؤلاء الذين ذهبوا شهداء وضحايا ، رغم أن بعضهم كانوا رفاقا له في  
أفكاره ، أو أصدقاء في حياته ، أو أنادوا له في مهنته ، وحتى إذا لم تكن الحياة  
السياسية العنيفة تشله إليها ، فإن التعاطف الإنساني يمكن أن يحرك داخله ،  
وبخاصة أن تقاليد الشعر الإسباني تعرف رثاء الباكين ، وهو نفسه بكاه جلة من  
كبار الشعراء ، إسبانا ، وغيرهم ، حين ذهب ضحية الموت العنيف .

وهكلنا تفردت نازك بوصف مصرع شهيد وبكائه ، وقد سبق ليلا إلى حيث  
لقي مصرعه ، وبداية لا يمكنها ، ولا نطلب منها ، أن تتجاوز دور فنانة وتتحول  
إلى خطيب سياسي ، أو مؤرخ يسجل ، فاكثفت بتصوير الجريمة نفسها ،  
ومشاعر الذين قاموا بها ، ووقف دورها عند التذكير والإثارة ، وحمل مواطنيه على  
متابعة النضال :

في دجى الليل العميق  
رأسه النشوان ألقوه هشيما  
وأزاقوا دمه الصافي الكريما  
فوق أحجار الطريق .

...

وعقاييل الجريمة  
حملوا أعباءها ظهر القدر

ثم ألقوه طعاما للحفر  
ومتاعا وغنيمة

...

وصباحا دفنوه  
وأهالوا حقدهم فوق ثراه  
عارهم ظنوه لن يبقى شناه  
ثم ساروا ونسوه .

...

ومن القبر المعطر  
لم يزل منبعثا صوت الشهيد  
طيفه أثبت من جيش عتيد  
جاثم لا يتقهقر

...

وسيبقى في ارتعاش  
في أغانيها وفي صبر النخيل  
في خطى أغنامنا في كل ميل  
من أراضينا العطاش

...

وكلا الشاعرين قال يرثي ، وتأتي قصائدهما في هذا المجال متوازنة عدداً تقريباً ، وإن اختلفت مناسبة وتفكيراً وتصويراً . فنازك تبكي أقرباءها الراحلين في قصيدتين ، وأمها في ثلاث قصائد ، ويعلدها الحنين فتبكيها من جديد ، وترثي غريقاً في فيضان كاسح اجتاح بغداد ، وتتجاوز رثاء البشر إلى بكاء حب يموت ، أو يوم تافه ينقضي ، أو تصور لنا ، وهي ترثي امرأة لا قيمة لها ، حركة الحياة والموت في زقاق من أزقة بغداد الشعبية ، ولم يرث لوركا أحداً من أقرابه ، ربما لأنه أول من رحل من أسرته شاباً ، ولكنه رثى بعض أصدقائه ، وجللت مرثيته لمصلحة الثوران ، في قصيدته : « دمة على شانحه ميخياس » ، من أروع ما قيل في

الشعر الإسباني قديمه وحديثه ، عن الصراع بين الموت والحياة ، وقد استخدم كل من المصارع والثور أحد ما عندهما من أسلحة ، وشجاعة جلدة ، وغبر بارد ، وكان يفكر حين أبدعها أن يجعلها القصيدة الأولى في ديوان يحمل عنوان : « مدخل إلى الموت » ، وهي أطول ، وأروع ، من أن يتسع هذا المكان لترجمتها أو تحليلها .

## - ٩ -

ثمة أمران تباعد فيهما الحال بين لوركا ونازك وهما : القبر والدم . لقد وقفت نازك أمام القبور طويلا ، وكان حديثها عن الدم ، وتصورها له ، يأتي قليلا وعابرا . أما لوركا فعلى النقيض منها تماما .

يتحدث لوركا عن الدم كثيرا في شعره ، كما لو كانت وراءه قوة ضاغطة ، تدفع بالكلمة بين أبياته كلما أتاحت لها الفرصة ، والحق أن الدم أحد أقانيم ثلاثة تميز الروح الإسباني : الدم والشهوة والموت . ويرتبط الدم في الحياة الشعبية الإسبانية بأساطير كثيرة ، وينسب له الناس قوى سحرية ، والذين يؤمنون بالتنجيم والعرافة ويتفاءلون ، يقولون إنه أقوى السبل لربط الحبيب بالحبيبة ويعرف الأدب العربي ، في الأندلس والمشرق على السواء ، عشاقا كثيرين خطوا رسائلهم بمداد من دمائهم ، ولا غرو إذن أن يشيع بيت الشاعر الإسباني الكبير خوان رامون خمينيث ، مخاطبا حبيبته :

تركت دمي يجري

كي يلحق بك !

غير أن الدم عند لوركا يحییء لغير هذه المعاني ، إنه يمثل صرخة احتضلر تعكس بنجانيتها الحلو والمر رحلة العبور من الحياة إلى الموت ، وكل شخصيات لوركا التي في طريقها إلى الموت يغني دمها في حشرة ، وفي إحدى قصائد ديوانه : « الأغنية الغجرية » يرقد خوان أنطونيو جريحا ، على حين يقن دمه المراق ، مرددا أغنية الحياة الصماء :

في وسط لهيب  
سكاكين « البسيطة » (٩)  
جملها دم يناقض لونها  
تلمع كالأسماك .  
ضوء ورق قاس  
يقص في الأخضر الحامض  
شعورا غاضبة  
ووجوه فرسان .

في قبة من شجر الزيتون  
امراتان عجوزان تيكيان  
ملائكة سودا أحضرن  
مناديل وماء وجليد  
ملائكة ذات أجنحة عريضة  
من سكاكين « البسيطة » .  
خوان أنطونيو المونتلي  
يتدحرج ميتا في المنحدر ،  
وجسمه مليء بالزنابق ،  
ورمانة في صدغه .  
والآن يمتطي صليبا من النار  
في طريقه إلى الموت .  
القاضي وجند من « الحرس الأهلي » ،  
يقدمون عبر أشجار الزيتون ،  
الدم المراق يمن

---

( ٩ ) البسيطة مدينة إسبانية في الجنوب ، اشتهرت بصنع السكاكين الجميلة .

أغنية حية خرساء !

— سادتي جنود « الحرس الأهلي » :

هنا حدث ما يحدث دائما ،

أربعة رومانين ماتوا

وخمسة من قرطاجنة .

عصر تين مجنون

ووشوشات ساخنة

تسقط مغشيا عليها

فوق أفخاذ جرحها الفرسان .

وملائكة سودا تطير

عبر سماء الغرب .

ملائكة لها ضفائر عريضة ،

وقلوبها من زيت .

وهذه القصيدة بعامة ذات طابع كوني ، لأن قوة الدم تجعل الكون يرتعش  
فهى صرخة يائس من الحياة . وفي مواجهة هذه الصرخة بحث لوركا عن قوة كونية  
أخرى ، تقف في مواجهتها ، ولقيها في القمر .

وفي مرات كثيرة يصور لنا مشاهد صراع صامت ، ومأساوي ، بين الدم  
أحمر ساخنا ، محتلما ساعة الاحتضار ، وبين القمر بلدا ، وشاحبا ،  
وجاملا ، وتتقابل القوتان ، وتتعارضان ، وتحول كل منهما أن تدمر الأخرى  
في قوة . وتحيى المحولة في مرات أخرى نشيلا معتما ، فالقمر في مسرحية  
« عرس الدم » ، يطلب يائسا شيئا من الدم ليستلقي . إن القمر والدم هنا  
مرآتان للموت والحياة .

وفي مرثية اجناسيو شائبة ميخياس مصلوع الثيران ، يجعل دمه المراق  
شخصية تحتضر ، يائسة ، تحاصرها الأفكل المرة ، وتطلب من القمر أن  
يحرقها :

لا أود أن أراه !

قل للقمر أن يجيء ،

لا أود رؤية الدم ،

دم اجناسيو فوق الرمل ،

لا أود أن أراه .

والقمر من حين لآخر ،

جواد من سحب هائلة ،

وميدان النوم الأشهب ،

وأشجار الصفصاف على الحواجز ،

لا أود أن أراه لأن ذكرياتي تحترق .

إن الدم يأخذ في شعر لوركا ما يمكن أن نسميه بالفكرة الملحة ، نجيء من وراء اللاوعي ، وتأخذ شكلا صوفيا أحيانا ، وسرياليا أحيانا أخرى ، وهذا الاتجاه الأخير يتجلى واضحا في ديوانه « شاعر في نيويورك » ، ويضم بين قصائده : « رقصة الموت » ، و « أغنية للموت الصغير » و « البكاء » ، ويجري الدم فيها طائشا ومأسويا ، ويمثل حق الحياة في مواجهة برود آلية المدنية العملاقة .

وصمت لوركا عن القبر ، إلا مرة واحدة عرض فيها لجبانة يهودية في نيويورك !

ونازك على التقيض منه كما قلنا ، لا تتحدث عن الدم ، ويحتل القبر من إبداعها مساحة عريضة ، لا عندما تعرض للموت فحسب ، وإنما عندما تريد أن ترسم صورة كريمة منفرة .

وقهقهة ، فظة ، بلردة كجـو القبرــــــــــــــــور

تردها شفة حاقلة وراء العصــــــــــــــــور

ويجيء القبر عندها صورة من الصمت والوحشة والكآبة ، وطالما ضجت منها الشاعرة وتحدثت عنها :

لم أجد غير وحشة تبعث اليأس وصمت مثل صمت القبور  
والقبر سجن :

لن يرى بعد ذلك الضوء لن ينشق في سجن قبره عطر زهره  
وعمق السكون قبر :

لم يدروا ان هوانا اندثر في عمق قبر السكون  
ويتردد كثيرا في شعر نازك تصوير ظلمة القبر وبشاعتها ، ويأخذ هذا  
التصوير أبعادا مختلفة ، وبلغ من كثرة حديثها عنه ، تعايشها له ، فهي تسأل  
الحياة عن قبرها كيف يكون :

أي قبر أعدت لي ؟ أهر كهف ملء أنحائه الظلام الناجي  
وليس القبر مظلمًا وصامتًا فحسب ، وإنما تغشاه برودة قاتلة ، ألقت  
بلفظها مطلقا ، لتشمل في اتساعها الزمهرير بجانيه المادي والمعنوي :  
جسد الرجل الحي في قبره البارد

وجعلت من « قبر ينفجر » عنوانا لقصيدة كاملة ، جاءت بها في ديوانها :  
« شظايا ورماد » ، نادته رملا ، وتمردت عليه روحا ، وأقامت من الحديث  
إليه وعنه مركبا لمعادلة فنية رائعة ، تتحدث فيها عن التراب قبر الجسد ،  
والجسد قبر القلب ، وفي هذا الاطار دلقت تمردها شاعرة وانسانة ، تغني في  
الصمت ، وتصرع الموت :

الآن ينفجر التراب الغاصب	ما نفع أكداس التراب جميعها
بالأمس والوجه الكيب الشاحب	الجثة الظمأى التي أودعتها
ويسابق الإعصار روجي الصاخب	الآن ينفجران نارا حية
ويعود لي الأمل الجميل الناهب	والآن ينبثقان من قلب الثرى

ما وراء هذا التناقض ؟

مرده عندي أن الدم رمز مهلب في الحياة الإسبانية ، فهو يرمز إلى أن هناك  
صراعا ، وأن أحد الطرفين انتصر فيه ، والإسبان يعيشون الصراع بكل



ألوانه ، ويقلدون البطولة في شتى ضروبها ، ويصفقون حتى للثور حين ينتصر على المصارع ويقتله ، ولا يعرفون الوسط من الأمور ، يعطون ما يؤمنون به حياتهم ، والدم في مقدمتها ، ونحيء حروبهم المتوالية ، وشجاعتهم الفردية ، وحتى مباهجهم العامة ، شاهدنا قويا على ما أقول .

ومفهوم الشجاعة والبطولة عند العرب يختلف عن هذا ، ولا يدخل جريان الدم في اعتبارهم ، والشجاعة الفردية نحيء متأخرة في الاعتبار عن الانتصار الجماعي . وإذا أضفنا إلى هذا أن نذك الملاحكة ، بطبيعتها لا بد أن تكون أشد نفورا من رؤية الدم يسيل ، لأنه يعني انتهاء حياة بالعنف قبل أوانها . والمرأة رغم طاقتها الهائلة على تحمل الألم وامتصاصه — أقوى حنانا ، وأشد عزوفا عن انتهاك الحياة .

أما لماذا وقفت هي طويلا عند القبر ولم يقف به لوركا ، فتفسيره عندي هو اختلاف صورة القبر المادية في الشرق والغرب ، وارتباطها بالحالة النفسية لكل منهما . فنحن ديننا وتقاليده لا نعطي أهمية كبرى لمدفن الجثة بعد الموت ، وكل ما يطلب لها سرعة مواراتها ، وإذا استثنينا أضرحة كبر العلماء والأولياء وهي تمثل استثناء لا ترضاه طوائف كثيرة ، فإن الأغلبية الساحقة توارى الجسد التراب في أبسط حالة دون تحوط له ، أو حتى حماية من ذرات التراب .

وتقام الجبانات الإسلامية في الصحراوات غالبا ، وتأخذ شكلا كيبا مقبضا ، على حين أنها في العالم الغربي رياض منظمة تطوقها الأشجار الباسقة ، وتكسو أسوارها الخضرة الجميلة ، وتتخللها تماثيل الرخام ، والشواهد المصنوعة من المرمر الأبيض الناصع ، بلود نعم ، وساكن بلى ، ولكنه يوحي دائما بالمهابة والجلال !

لكن الشاعرين يتباعدان كثيراً في البناء الفني وطريقة التصوير ، ذلك لأن كلا منهما تحكمه تقاليد سابقة ضاغطة ، وجو أدبي يحيطه ويمثله ، ولا تحرر لهما منه كلية ، ومذهب أدبي تحكمه قواعد معينة ، يتبعانها عفواً أو مريدين .

فنازك رغم تحررها بدءاً من القافية الموحدة ، ومن نظام البحر في أسلوبه القديم أخيراً ، وأحياناً ، إلا أنها تسير على نهج وحلة البيت ، فكل بيت عندها يأتي مستقلاً بمضمونه ، حتى لو أسهم في البناء القصيدة كلا ، والفكرة إجمالاً :

لحظة الموت لحظة ليس من رهـ	بها في وجودنا المر حامي
وسأتي اليوم الذي نحن فيه	ذكريات في خاطر الأيام
كل رسم قد غيرته الليالي	كل قلب قد عاد صخوراً أصمّا
دفنت عمرنا السنين كأن لم	نملأ الأرض بالأناشيد يوماً

وحتى عندما تخرج عن الرثاء التقليدي ، فتبكي عمتها في طريقة ذاتية ، أصيلة وجديدة ، يظل البيت هو المحور :

وتمر أصلاء الحيلة ضحى	بوسلك المحزون وأسفـ
صوت المؤذن كم سهرت له	ما باله في مسمعك غفـ
ما بل رعشته تمر على	قلب تناسى كيف أمس هفـ
ما بالها لأدت بفـ	ومضت تباكي حولك « النجفا »
تبكي وترسم في انتفاضتها	صوتنا يبيت الليل مترجفا

أما لوركا فقد سار بلباهة على تقاليد الشعر الأسباني العريقة ، التي تجعل من القصيدة كلا ، وأضاف إليها ما تمثله من التراث الشعبي الأندلسي حوله ، وأعانه على هذا أنه لا يعبر عن انفعاله بالموت مندجاً في أحزانه وأحلامه ، وإنما ينفعل به ، ويبدأ في تصويره ، وهو يخرج الحدث فعلاً . ومن ثم نحيء

قصيدته بناء تختلط فيه المأساة ، والصورة المركبة ، والأسطورة الشعبية ،  
والحركة السريعة ، ويرى الموت إنسانا عبوسا ، يتحرك صحبة بطانة عاتية ،  
ويشيع الحزن في السماء والأفلاك والسهول ، وبين الأشجار ، ويبيع المصائب  
للجميع ، ويبدو ذلك واضحا في قصيدته « القمر والموت » ، وهي من أوائل  
شعره :

للقمر أسنان من عاج ،  
أي عجوز حزين يطل !  
إنها القنوات الجافة ،  
والحقول بلا خضرة ،  
والأشجار حزينة ،  
بلا أعشاش .  
السيد الموت مقطب الجبين ،  
يتنزه عبر أشجار الصفصاف  
ومعه بطانته العابثة  
وأشواق نائية عنه .  
يمضي يبيع ألوانا  
من الشمع والمصائب ،  
كجنينة في حكاية ،  
رديء وداهية ،  
واشترى القمر الرسوم  
من الموت .  
في هذه الليلة المضطربة  
كان القمر مجنونا .  
وخلال ذلك أضمر  
صدري العابس  
على حفل بلا موسيقى ،

مع خيام من الظل .

وكثيراً ما يلجأ لوركا إلى الرمز ، ولا يتبين القاريء ما يريد أن يقول إلا بعد تأن ومعاشرة ، ومعركة لما وراء ظاهره ، وأوضح مثل لهذه قصيدته  
النافثة :

قرطبة

بعيلة ووحيدة .

مهرة سوداء ،

وقمر كبير ،

وزيتون في خرجي .

ولو أنني أعرف الطرق ،

لكني لن أبلغ قرطبة ابدا .

خلال البكاء وغير العواصف

مهر أسود ، وقمر أحمر .

الموت ينظر إليّ

من أبراج قرطبة ،

آى ، يا لطول الطريق !

آى ، من مهري الباسل !

آى ، من الموت ينتظرني

قبل أن أصل إلى قرطبة .

قرطبة

بعيلة ووحيدة .

في هذه الأبيات ترمز قرطبة إلى الموت الذي لا مهرب منه ، والذي يمضي إليه الفارس على ظهر من الحياة ، وعدم الوصول يعني عزم الشاعر على الابتعاد عن الموت . وهيهات !

وفي أبيات أخرى ، يصور لوركا الحياة عابر سبيل يسلك طريقه نحو الموت على ظهر جواد :

ثيران الماء العديدة ،  
تناطح الفتیان ،  
الذين يستحمون في الأضواء ،  
بقرونها المتلرججة .  
والمطارق تغني  
فوق السنادين حاملة ،  
تمشي وتتكلم نائمة ،  
وأرق الفارس ،  
وسهد الحصان ..

....

الشاعر الحقيقي يبدع ، وأكثر من ذلك يتنبأ ، وهو رسول السماء الذي  
يحمل لنا الضياء ، وكلما كان عظيماً كان ضوءه باهرًا ، والاقتراب منه  
عاشيا ، وقد حاولت جهدي أن أقرب من قمتين ، تنتميان إلى أمتين  
مختلفتين ، وأملئ ألا أكون قد فقدت وسط الضياء بصري ولا بصوتي !



# المرأة وصورة المرأة عند نازك الملائكة

سلي الخضر الجبوري





في دراسة نقدية تتناول انتاج المرأة الشاعرة لا بد للناقد من أن يدرس علاقة المرأة المبدعة أولاً بالعرف الشعري الموروث وثانياً بالعرف الأخلاقي والاجتماعي المنحدر إليها من قرون طويلة من الاستبداد بالمرأة وقهرها وترويضها ، ولا بد للناقد من أن يحاول تقدير مدى انتماء المرأة المبدعة إلى هذين العرفين ، أي مدى تمثلها أو رفضها للواحد منهما أو لكليهما معا .

وليس هذا بالأمر السهل . ذلك لأن الشاعرات العربيات المعاصرات كن متفاوتات في علاقتهن بهذين العرفين ، بل إن الشاعرة الواحدة كثيراً ما تخضع لتطور متكافئ أو غير متكافئ إزاءهما عبر السنين .

إن الشعر العربي تاريخياً ، شعر رجال في أغليته الساحقة . فأعرافه المتوارثة شديدة الإصرار على ميزات الفحولة والرجولة ، غلبت عليها لهجة الفخر بالذات وبالجماعة ، وامتلاّت بمعاني التحدى والتباهي بالقوة والبطولة ، أي بكل الصفات « الرجولية » المنحطرة إلينا من شعر الأنساب والمدح والمفاخرات الفردية والقبلية . ولو درسنا الشعر العربي المعاصر حتى عند أكثر الشعراء تبشيراً « بالحدأة » لوجدنا أن أعراق المتبني لم تزل مشتبكة بأعرافه وأن شعره مفعم بالأنا الفخمة وبالتعير عن المقدرة الفحولية كما لا يستطيع ولا يختار شعر المرأة أن يكونه .

وقد كان الشعر العربي الحديث ، قبل الخمسينات ، شعر رجال أيضاً في تقاليده التي تتعلق بالموقف من المرأة نفسها . فقد كان هذا الموقف يتراوح بين

الافتراس والافتحالم العاطفي من جهة وبين عبادة البراءة والعذرية من جهة أخرى ، أي أنه كان شعرا يعتبر المرأة إما دمية ولعبة للرجل أو مثالا أعلى لا يمس ولا يقارب . وشعر كل من علي محمود طه ( الذي ألفت نازك الملائكة كتابا كاملا عنه ) وعمر أبو ريشة شاهد على هذين الموقفين في انتاج الواحد منهما . ومن الواضح أنهما موقفان لا بد أن تتخطاهما الشاعرة المعاصرة التي تعتبر نفسها إنسانا مكتمل الإنسانية ، ذا حق بالحياة الطبيعية الكريمة التي لم تشوهها الشكوك والريب من جهة أو تعطلها المقدسات والمخطورات الجارحة للإنسانية من جهة أخرى والتي لا تخضع للمعايير المزدوجة التي تجعل الفضيلة والقيم تعتمد لا على مفهوم مطلق يصدر عن احترامنا للكرامة الإنسانية الشاملة ، بل على جنس الإنسان :

هل هو رجل أم امرأة ، فإن كان رجلا سهلت هذه المعايير وتراخت ، وإن كان امرأة ضاقت واكتست بالإرهاب والقمع .

إن الامتيازات الهائلة التي تتمتع بها الرجل عبر التاريخ لا يمكن إلا أن تكون سببا للقهر حالما يحدث الوعي الصحيح ويحل الإدراك الساطع بالمرأة . وقد كانت التفرقة الحادة في المعايير الأخلاقية وفي مفهوم الحرية الإنسانية بين الرجل والمرأة ، وكان الإيمان الموتور بعدم قدرة المرأة على تحقيق ذاتها وأهمية هذا في ميزان الحياة العامة هدفا أوليا من أهداف عدد من الكاتبات المعاصرات ( أمثال ليلى البعلبكي وغادة السمان ونوال السعداوي وفاطمة المريسلي الخ ) . لقد حملت هؤلاء الكاتبات وبينهن القاصة والروائية والباحثة ، رسالة العدالة الطبيعية بين الجنسين بقوة ، وحولن البرهنة ليس فقط على ما انطوت عليه المعايير التقليدية من ظلم وقتل لإنسانية المرأة ومواهبها ، بل على قدرة المرأة على تحديها وتجاوزها إن هي فقط آمنت بقيمتها كإنسان كامل مساو في الحقوق والواجبات واستمدت شجاعة هذا الإيمان وجراته .

غير أن الشعر كان أبطلًا من الفنون الثغرية في هذا المجال . ولعل أحد أسباب هذا هو أن الشعر كان يعتمد عندنا على أعراف بعيدة في روحها وتعاييرها عن

مواقف كهذه . كان الشعر ، بلا شك ، يحتاج إلى تحطُّ أكبر ، إلى قفزة أعلى واجراً لكي يصل إلى هذا النوع الجديد في التحدي . يعود ذلك إلى الصعوبة التي يعانيها الشاعر عندما يحاول إدخال عرف جديد إلى الشعر في زمنه ، والكتابة ليس فقط في موضوع لم يطرُق بعد بل بلهجة جديدة مختلفة صادرة عن موقف لا علاقة له بالمواقف الرجولية التي هيمنت على الشعر العربي في تاريخه الطويل .

يجب أن نتذكر دائماً أن مجال التجديد الجلري في الشعر يظل دائماً اضيق منه في القصة والرواية ، لأن الشعر يعتمد على الإيماء والإيحاء والاختصار الشديد ، وعلى أعراف فنية شديدة الهيمنة في العادة . ونحن نلاحظ من دراستنا لتطور الشعر في هذه اللغة أو تلك أمرين رئيسيين : الأول هو أن خط التطور من مدرسة إلى مدرسة ومن اتجاه إلى اتجاه يتبع عادة خطوات واضحة تتلرج به معتمدة الواحدة منها على ما قبلها ، ومتتبعة قانوناً فنياً غير مكتوب لا يمكن تجاوزه عادة بنجاح . إنه قانون النمو الداخلي في الفن<sup>(١)</sup> الذي يصر على أن للأدب ( وسواء من الفنون ) حياة فنية خاصة به تخضع لعملية تغيّر وتطور داخلية تتصارع فيها قوى الأخذ والمقاومة باستمرار وهي ، مع أنها غير مستقلة عن الأحداث الخارجية من سياسية واجتماعية إلا أنها لا تتفاعل معها إلا بمقدار استعلاء الأدوات الفنية الراهنة لهذا التفاعل . ويسري هذا القانون على كل فروع الأدب إلا أنه أشد انضباطاً وأكثر صرامة في الشعر منه في فروع الأدب الأخرى .

أما الأمر الثاني فهو أننا نلاحظ أن تغيير وضع الشعر في أساليبه ومفاهيمه في عصر ما يقترن عادة بدعوة جهرية تتخذ صيغاً ثورية وتتألب حولها جماعة من الشعراء والنقاد يدعون إليها بصوت واحد ويسنون لها القوانين الشعرية التي تبناها الحركة الجديدة بإيمان صارم . هذا ما حدث في الرومانسية ، والرمزية ،

---

( ١ ) راجع مقدمة مؤلف الكتابة الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث منشورات ابريل ،  
لندن ، ١٩٧٨ ، ج١ .  
Trends and Movements in Modern Arabic Poetry,

والسريالية ، والايماجية ، والنادية ، وحركة الشعر الحر عندنا وسواها من الحركات والمدارس في بدء عهدها . وهذا لا يحدث عادة في فروع الأدب القصصي . لقد جعل مارسيل بروست وجيمس جويس ( كل على حدة ) من عنصر الزمن أهمية قصوى في الرواية دون أن يحملها دعوة جماعية أو يحملها من أسلوبهما مدرسة ذات قواعد عامة يدعى القصاصون والروائيون إلى اتباعها .

ما أريد قوله هنا هو أن الاختراع والتغيير الناجحين في مجالات الرواية والقصة ، مهما افتنّ الأديب في الابتكار ، لا يحدثان في العادة هزة أدبية أو صدمة فنية تحتاج إلى التفتن في أساليب الدفاع عن الحدث الأدبي الجديد وإعطائه الأسباب والمبررات التي تعرض وكأنها قوى فنية محتومة لم يكن منها بد كما نرى في تاريخ نشوء المدارس الشعرية .

ولذا فإن مجال التخطيط والدخول بالشعر إلى عالم بكر مفاجيء كان دائما محفوا بالصعوبات على الصعيد الفني .

محفوا بالصعوبات ، نعم ، ولكنه لم يكن مستحيلا لو أن القضية النسائية اعتبرت قضية جوهرية ذات مساس بمبدأ الحرية الإنسانية من أساسه . إن العائق الفني عندئذ كان خليقا بأن يتراجع بالتدرج ، وأن تكتسب الأدوات الفنية مرونة وطواعية مع الزمن إزاء الإصرار المتواصل على الفوص إلى أغوار هذه القضية الإنسانية الشائكة وترجمة أبعاد التجربة المأساوية التي تولدها باستمرار إلى شعر .

نعم ، لم يكن العائق الفني وحده مبرراً كافيا لهذا الغياب ولهذا التجاهل لقضية الصراع المحتوم الذي كان يجب أن يفجّره وعي العصر الحديث ليس فقط في الشعر الأثوري وإنما في شعر الرجال أيضا . ولكن الشعراء عندنا برهنوا على انصياعهم إلى النوق السائد ، والاستجابة لمطالب الجمهور القارئ والمستمع الخاص والعالم ، ولا شك أن قضية المرأة لم تكن قط جزءا من مطالب هذا الجمهور بل ثورة على اسس الرؤيا التي يتبنّاها . ولعلمهم جميعهم شعروا بأن عليهم ، في هذا العصر المتأزم ، أن يتبنوا المواضيع المباشرة التي تشغل بال جيلهم دون سواها ، وقد كان الهمم الأكبر عندنا ، منذ

الخمسينات ، هو الهم السياسي الراهن : الاستعمار الخارجي والقمع الداخلي ، وقد تجاهل الشعر تدخل قضية المرأة بطغيان المؤسسات القمعية المتحكمة ، وبالفشل السياسي جميعه ، وتشابك المشكلة الاجتماعية بالمشكلة السياسية . وهذا يعود طبعاً إلى نقص الإدراك العلم وتجزؤ المفاهيم الرجعية التي جعلت من المرأة استثناء وهامشاً ، فإلى الآن لا نجد حتى عند أكبر الشعراء المعاصرين ، باستثناء واحد منهم فقط<sup>(٢)</sup> ( وهم جميعهم شعراء سياسة ) دمجاً للأمريين معا ولا اهتماماً خاصاً بقضية خطيرة هي أساس في تأخرنا وفشلنا .

هل احسست الشاعرة العربية المعاصرة أنها مشدودة إجمالاً إلى عرف الموضوع الشعري السائد في عصرها وهو عرف رسخه الرجال ونمّوه ؟ إن هذا الحكم جارف لزاء التجارب الطريفة في الموضوع الشعري التي حفل بها الشعر النسائي عادة ، وفي طليعته شعر نازك الملائكة لا سيما في الخمسينات . ولنا فإن الدارس لا يستطيع أن يتخلص من الدهشة لتجاوز الشعر النسائي العربي ، إلى حد كبير ، موضوع المرأة ، لا كموضوع اجتماعي علم ، ولا كدعوة ثورية شاملة فقط ، بل أيضاً كتجربة شخصية ذات مساس حميم بحياة

---

( ٢ ) كان نزار قباني الشاعر الوحيد من بين الشعراء الكبار الذي جعل من قضية المرأة أمراً أساسياً في المجتمع ذا علاقة وثيقة بما اعتبره « تخلفاً » . ولكن هذا الوعي جاءه بالتدرج ، فشره يكشف عن جميع زوايا الرؤيا التي عرفها عصرنا . بدأ حياته الشعرية رجلاً عتيقاً ينظر إلى المرأة كمتعة سائغة ، ولم يكن يعرف الحب الحقيقي قط ( انظر دراسة الكاتبة لشره في الآداب عدد أكتوبر ١٩٥٧ تحت عنوان « شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامة » . والمجلد بالذکر أن نزاراً أجنبي عليها بللواقعة على رأيه ) . ثم ، بلذهاد وعيه السياسي والاجتماعي وعمقه الإنساني استطاع أن يرى بوضوح راعب أبعاد الظلم والقمع التي عاشتها المرأة حتى يومنا هذا وأصبحت المرأة « الدمية » والغاية للعبث الملية بالإغراء والنباء والفراغ الروحي في دولونة الأولى ، إنساناً ذا قضية حيوية ، فبدأ بتصويرها ضحية طفيان رجولي صانع كما نرى في قصائده « حلى » و « رسالة من سيدة حائلة » و « أوعية الصيد » ثم صورها امرأة وعت مأساتها وتمردت عليها كما في ديوانه « يوميات امرأة لا مبالية » ، ثم حبيبة ملهمة وموحية وحركة الروح تقف في مكان التكافؤ مع الحب كما نرى في جزء غير قليل من شعره الأخير . في عدد من هذه القصائد التي كتبها منذ نهاية الستينات لا كلها ، نرى أن صوته قد فقد عذبة الرجل التقليدي وعفوانه الذكوري للمفترس ، وتلطف الحب إلى أعماقه فهو هجت مشاعره ورهف إحساسه واشتغل بخياله ليجله أحد كبار العشاق في تاريخ الأدب العربي .

المرأة الشاعرة وسعادتها وكرامتها . فمما لا شك فيه أن هذا الموضوع لم يفرض نفسه بشكل قوي على الشاعرة العربية ولم يكن محركا ودافعا للشعر ، إلا من بعض الأمثلة القليلة .

وهذه الدهشة تزداد عندما نرى كيف فرض هذا الموضوع نفسه على شاعرات معاصرات شهيرات خارج العالم العربي . لقد شغل حيّزا كبيرا ، مثلا ، من شعر الشاعرة الأمريكية المعاصرة اديان ريتش Adrienne Rich التي جعلت من قضية المرأة موضوع شعرها الرئيسي وتحدثت عن الحدود القاهرة التي تفرضها على المرأة المبدعة وظائف الحياة اليومية ، ووصفت تسلط الأعمال اليومية الصغيرة التي لا تنتهي على موهبتها وقدرتها على الإبداع المستمر وتحكم المجتمع ذي الرؤى التقليدية المحدودة بمقدرات المرأة وحريتها في التصرف .

في مجموعتها « صور لزوجتي ابن » عبرت اديان ريتش عن أهم ما كانت تسعى إليه كأمراة شاعرة وهو أن تتحرر من كل ماشكل عليها حماية في الماضي فقيّدها في الوقت نفسه . وقد تفحصت في قصيدتها التي تحمل نفس عنوان المجموعة تلك الصور المألوفة جميعها التي صورها الشعر للمرأة وقابلتها مع صور المرأة المعاصرة وتجاربها اليومية وكشفت عن قواها الداخلية ، وأحقادها ، وتحفظاتها :

عندما تغني كورينا على القيثارة  
فلا الكلمات كلماتها ، ولا الأنغام  
آه ، لا تنتهدين بعد اليوم أيها السيدات !  
إن الزمن ذكر !  
ويشرب نخب الجميلات .  
وها نحن : نستمع ، وقد بهرتنا فروسيهم  
إلى مدحهم البالغ لتضاهاتنا  
وتفسيرهم لخمولنا بأنه تضحية بالنات !

وفي الشرق أفصحَت شاعرة مسلمة معاصرة هي الشاعرة الإيرانية فوروت فارو متزاد عن عذاب المرأة في عالم متأخر متعصب وتضييق التقاليد الاجتماعية الموروثة عليها وقد صورت مأساة المرأة السجينة في حدود أنوثتها وفي قبضة نظام قمعي فرض عليها سلطة الذكر وهيمنته ، واعربت عن حقدها على شبكة القوى التي ابعدت المرأة عن جوهر الحياة في المجتمع لتعيش على هامشه . لقد أصبحت المرأة في رأيها لا جزءا من بنيان موحد بل عنصرا مشوشا معزولا عن نشاطاته ومغتربا عن بنيته الأبوية . وفي رأيها أن المرأة هي المسؤولة عن استمرار وضعها في الحياة :

إنني أنا سبب أحزاني  
وما من شيء يخفف عني هذا الألم  
الذي فرضته على نفسي  
إن قدمي في السلاسل .

بشعر كهذا وجلت فوروت نفسها واقفة ازاء مجتمع معاد لكل ما التزمت به . ففي إصرارها على حريتها الكاملة واستقلالها تصادمت تصادما عنيفا مع القوانين الاجتماعية والأخلاقية السائدة في زمنها . وقد لقيت اضطهادا غير قليل في حياتها القصيرة التي انتهت سنة ١٩٦٧ إثر حادث سيارة والشاعرة بعد في أوج عطائها . ولكن موتها لفت النظر إليها فاكسب شعرها اهتماما مجددا ليعود في عهد الخميني فيلقى إنكارا جديدا ، تماما كما هو منتظر .

والسؤال يظل قائما هنا : كيف استطاعت الشاعرة في حضارات أخرى أن تشق طريقها نحو هذا الموضوع الحيوي ، ولم تقبل عليه الشاعرة العربية ؟

لقد تحدثنا أعلاه عن العرف الفني وهيمنته على الشعر ، واثبتنا إلى أنه كان لا يشكل عقبة نهائية إزاء التجريب في الموضوع والموقف واللهجة والرؤيا لو كان ثمة إصرار على معالجة هذا الأمر . فماذا عن العرف الأخلاقي ؟

إنه لصحيح أن التقاليد الأخلاقية الراحنة عميقة التجذر في المجتمع العربي ،

( ٣ ) لنأخذ هنا مثلا قضية الحفاظ في القانون الأخلاقي ( وهي قضية أظن أنها نشأت من أيام الغزو عندما

لم تزل ذات وشائج راسخة بالعرف الأخلاقي في الحضارة العربية من الجاهلية مروراً بالمأساة العشقية الأموية ، إلى عصور الانغلاق الأنثوي فيما بعد الذي أطبق على المرأة العربية وراح يزداد انقباضاً عليها قرناً بعد قرن . غير أن سطوة النظام الأخلاقي المهيمن الذي كبح المرأة العربية طويلاً لم يمنع لا الكاتبة ولا القاصة العربية من أن تهاجمه وتكشف الوضع الاجتماعي الأنثوي وتعري ما انطوى عليه من مفارقات وقمع ومعايير مزدوجة . فلماذا تأخرت الشاعرة عن هجوم مماثل ؟ هذا هو السؤال الذي نبحث له عن جواب .

ولعل جوابه يقع في أمور ثلاثة :

١ - الأول هو أن الشعر أكثر التصاقاً بالتجربة الشخصية من النثر . وقد كان الشعر العربي إجمالاً ، منذ نشوء المدرسة الرومانسية في هذا القرن ، يميل ميلاً شديداً إلى التعبير عن تجربة الشاعر الشخصية أو القومية ، وأصبح تصويره لقضية موضوعية بحتة ( كما كان يفعل شعراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة ) أندر وجوداً في الشعر . فلو تبنت الشاعرة قضية المرأة بما انطوت عليه من ظلم صارخ فإنها إنما تتبنى قضيتها هي نفسها ولا تستطيع ، إلا في حالات نادرة ( كما فعلت نازك الملائكة في قصيدتها « غسلا للعار » ) أن تتحدث فقط عن « أخرى » لها حياة وتجربة غريبة عن حياة الشاعرة نفسها وتجربتها . فكلنا في الشرق امرأة . ويصبح كشف الوضع الأنثوي كشفاً مباشراً للتجربة التي تمر بها كل امرأة تقريباً ، بدرجات متفاوتة ، في حضارتنا . أي أنه كان على الشاعرة أن تبوح للعالم بحقيقة الظلم الذي تعاني منه وأن تعترف أخيراً بأنها ، بحكم مولدها كأمراة ، ضحية سهلة للرجل ، وتعتبر مواطنة من الدرجة الثانية ومخلوقاً هامشياً ثانوي المقام .

كان أخذ المرأة سية إعلانية عن اندحار الرجل والشجاعة وانكسار شوكة القبيلة وكرامتها ( فهذه لم تزل عالقة بالنفس العربية ، ولا يفهم الأحاسيس الدقيقة المرتبطة بها والعواطف التي تبعثها هذه اللفظة إلا العربي ، لأنها أعققت معنى الكلمة المباشر لارتباطها بتجربة حضارية طويلة اقترنت بالحمية والشرف ، وبالرعب والخجل والتعصب والغضب ، وحتى بالقتل . وإلى أشك في أن تكون الشعوب المسلمة الأخرى قد تخطت أبعاد هذه الكلمة ومعانيها العاطفية .



غير أن الشعر العربي لم يكن قط شعر بوح واعتراف إجمالا . ولعل الشاعرة العربية المعاصرة ، بما ورثته من كبرياء تاريخية هي جزء من التركيب الأخلاقي المتوارث في الثقافة العربية ، قد نفرت تلقائيا من الإعراب عن هذا ، ولم تستطع أن تواجه هذه الحقيقة فتعترف بهامشية وضعها كامرأة حتى لو رفضتها .

٢ — أما النقطة الثانية وهي لصيقة بالناحيتين الفنية والنفسية فهي أن الشاعرة لم تجد أسلوبا معبرا في القول تمثال به في معالجتها للقضية فإنها إجمالا كانت مستتخذة إما أسلوب المجابهة والتحدي ، أو أسلوب الدفاع وتأکید النية الحسنة والبراءة في مطالبها بالحرية ، وكلاهما كان كفيلا بأن يفشل ، شعريا ، في أداء الرسالة . فأما أسلوب التحدي والمجابهة فإن لفته في الشعر العربي الحديث كانت ( ولم تزل ) ذات قرائن ايجابية كثيرة لالتزامه التعبير عن تحدي الأمة للاستعمار ولجميع أدوات القمع والظلم ، وأصبح قاموسه مقترنا بالمواقف البطولية التي ملأت شعرنا الحديث . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن أسلوب التحدي والمجابهة إذا استعمل بشكل مباشر في هذا المجال ، كان خليقا بأن يثير العواطف التقليدية المكنونة حتى عند احسن القراء نية إزاء المرأة ، وكان هذا سيفشل دعواه .

أما أسلوب الدفاع عن حقوق المرأة ومحاولة تأكيد استحقاقها للحرية لمن ظلموها وأنكروها عبر التاريخ ، بحجة أن ذلك لا يمس أخلاقها الرفيعة ، فإنه أسلوب يصدر عن موقف ضعيف من أساسه ، يحاول أن ينفي توقعات الفكر الرجعي وشكوكه وغطرسته عن طريق تطمينه وعمالاته ، وهو موقف رفضته الكاتبة العربية من قاصة وباحثة بمحاصرة بالغة(٤) .

(٤) حدثني نازك مَوْخرا ( في تموز سنة ١٩٨٣ ) بأنها كتبت شعرا غير قليل حول وضع المرأة العربية ولكنها لم تنشره . وثلت عليّ مقطوعة لم اُجلها في مستوى شعرها المنشور ، مما يوحي بأن امتناعها عن نشر هذا الشعر قد يعود إلى نفس المشكلة . ولذكر أنني أنا نفسي عانيت منها . فقد

ولعل حل هذه المشكلة كان يكمن في اللجوء إلى أسلوب مختلف في الشعر . وقد وجدت كاتبة هذا البحث أن التعبير عن وضع المرأة بأسلوب المفارقة والتهكم والسخرية الذي لجأت إليه في شعرها الأخير ( وهو غير منشور بالعربية ) إنما هو وسيلة فنية ، لعلها ناجعة ، للتخلص من حرج الاعتراف بوضع المرأة التي يلعب الآخرون بمقدراتها (٥) .

إن التمثل الهازل للتجربة والمعالجة الساخرة للموضوع الجاد ، وازدواجية المعنى ، والتهكم والسخرية ، كانت دائما قليلة في الشعر

كت ( ولم أزل ) شديدة التحسس بوضع المرأة عندنا ولكن شعري الأول ، في الخمسينات ، لم يستطع أن يستوعب التجربة بشكل يتركني موفورة العافية النفسية وقعد ، لأن الموضوع كان دائما يستحضر معه جميع العلاقات العاطفية والمفاهيم الحضارية التي ارتبط بها تاريخيا .

( ٥ ) يظهر هنا بشكل خاص في قصيدتي « حبيبة قلبي I » و « حبيبة قلبي III » وفيهما يملأ الرجل المرأة التي غدر بها . في الأولى لم يحتمل الملع الذي أصيب به في حرب أيلول سنة ١٩٧٠ ، فيصفه وصفا مهولا ، ثم يعلن أنه نجما أخيرا وقام إلى حيلة جديدة بعد موت محقق :

فلما رزقت حيلة جديدة

وفوق غبار المقابر قمت أجمر اللهبول

وكانت هي « حبيبة عمره » ( بكل ما في هذه العبارة من مفارقة I ) بعيدة ، فانتحل له امرأة أخرى .

وفي القصيدة الثانية يذكرها بشروطه ونصائحه التي كان قد أملاها عليها مبدئيا :

حبيبة قلبي ، نصحتك ، قلت :

أريدك غصنا طريبا وصوتا رضيعا

وطوعا وليتعا

ورأيك رأيي ومنسي

وباسمي تقولين ، باسمي تعيشين

باسمي نعيمين رب السماء ، وباسمي غموتين

نصحتك لا تكفري !

ولكنها اقترفت الجرم الأكبر يوم صارحته بأنها « مثله » ( « وهل يستوى العشب والنخل ، حبيبة قلبي ؟ » ) وكيف يضرها ، بعد ذلك ، خروجها إلى العالم ؟ :

العربي الحديث،<sup>(٦)</sup> ولذا فإن عدة هذا الأسلوب في الشعر تظل أقفر واضعف . ويبدو أن الشعراء لم يتمكنوا من تحويل لهجهم المفعمة برعب هذا العصر وأحزانه إلى لهجة تتمثل المنحى المضحك من الوضعية الإنسانية بمتناقضاتها ومفارقاتها الدائمة . لعل هذا النوع من التمثل يحتاج إلى عصر أهدأ يتسع فيه وقت الشاعر لكي تنمو عنده رؤيا أوضح للوضعية الإنسانية ونظرة فلسفية اعمق وإدراك أبعد لعبثية بعض التجارب الحياتية ومفارقاتها . ولا شك أن العربي يتفاعل بعفوية أكثر مع المأساوي في التجربة الإنسانية ، وأما الروح البطولية التي خمدت تقريبا في الأدب الغربي ، فإنها تظل أبدا متوهجة في قلبه<sup>(٧)</sup> .

#### حبية قلبي ا

ركبت الرياح اغزوت عوالم برية

صعدت على السروات البواسق

طرت على الصهوات

فتحت المناجم دوني ( ومن كوة امس لم تنظري ا )

وهذا هو بيت القصيد إنه خرق العرف السلفي والخروج بالنفس من سجنها الأنثوي الموروث . وهو خروج أثمر « حفاظ » ذلك الصوت الصاعد الآن « اجشئ مهيبا » من أعماق القبر « في ساحة الدار » . ولا بد من تملكته وارضائه بأخرى « تطعم وتصمت » .

أخرى تعيد السكون إلى الصوت من جانب القبر

ونحن انسجام بلع .....

( ٦ ) لجأ حافظ إلى لهجة التهكم والمفارقة في معالجته لبعض المواضيع كما نرى في قصيدته « وصف كساء له » و « نكبة دنشواي » . كما استعمل مصطلحي وهي التل أسلوب السخرية المباشرة في قصائده التي يخطب بها الشيخ عبود التجار الذي جعله الشاعر رمز التزمت القاتل للفرح وللحياة . وكذلك نجد شيئا من روح الدعابة الساخرة للمتحفظة عند أحمد الصافي النجفي عندما يهاجم الأوضاع الاجتماعية المتردية ، والأخلاقية المتهاضة : العيوب العامة ، والتفاهة ، والقليلة الروحية ، والكسل ، والرهاء ، والجهل ، والطمع الخ . ويظل عماد الماغوط الشاعر الحديث الأول الذي صور الأوضاع السياسية بأسلوب يفيض بالسخرية المريرة والتهكم اللاذع ، والإبداع الفني في الوقت نفسه .

( ٧ ) الاقتباس لكاتبة هذا البحث من مقدمتها بالإنجليزية لرواية اميل حبيبي المترجمة ، « الوقائع الغريبة في اخفاء سعيد ألى النحس المشاغل :

The Secret Life of Saeed, the Ill - Fated Pessimist: Vantage press, New York 1982;

٣ — من ناحية ثالثة وجدت الشاعرة صعوبات أخرى كان عليها أن تتخطاها في الخمسينيات لكي تجد صوتها المستقل وتتحدث عن أبعاد تجربتها الخاصة . لقد كانت تحتاج ، قبل كل شيء ، إلى شق الطريق نحو الحقيقة العاطفية . فقد كان الشعر العربي قبل الخمسينيات يعاني بشدة من زيف العواطف وتسلط التعبير الرجولي عليه ، وهو تعبير تراوح بين الافتخار برجولة قارحة والشكوى المائعة من حب موهوم . كان على الشاعرة العربية لا أن تتخطى كل هذا وتبذل فحسب ، بل أن تستجد بكل منازع الشجاعة والجرأة اللتين رزقتهما لكي تستطيع أن تواجه حقيقةها هي وصدق عواطفها ، ولكي تجرؤ على الاعلان أخيرا عن واقع التجربة الوجدانية التي تعيشها . ويبدو أن الجهاد الذي خاضته لكي تصل إلى هذا الهدف كان كبيرا فمنحها قدرا من الإحساس بالكفاءة . ونحن نرى من دراستنا لشعر فدوى طوقان أن ما بدأ عندها في « وحدي مع الأليم » كتعبير عن الضيق من واقعها الأنثوي السجين اختفى بالترجيح إذ شقت طريقها نحو الصراحة العاطفية والصدق الشعوري واستطاعت أن تؤكد مكانتها في العالم . ولعل قصيدتها « وجلتها » كانت التعبير النهائي المنتصر عن البحث عن هوية أنثوية ضائعة .

ولكن اكتفاء الشاعرة العربية بهذا النوع من الانتصار لم يساعد قضية المرأة في شيء ، وبقيت القضية خارج الشعر إلى حد كبير ، ملك الكاتبة والقاصة وحدهما تقريبا .

غير أن ما استطاعت المرأة الشاعرة تحطيه بهلواء هو اللهجة الرجولية التي ملأت الشعر العربي المعاصر بالتشنج وأحيانا بنبرة هجومية تعليمية . لقد كانت الشاعرة أقل إصرارا على مواقف التحدي والفروسية وأكثر إحساسا بالغم العام واهتماما بالعاطفة الخاصة والتجربة المتنوعة ، إجمالا (٨) .

ix - translated by Trevor Le Gassick and Salma Khadra Jayyusi. ص ix . وانظر ص ص

ix - viii لبحث أطول في هذا الموضوع .

(٨) كان من نتائج التجربة التي قمنا بها في مشروع « يوتا » لترجمة الآداب العربية أننا خرجنا

لا شك أن الشعر العربي المعاصر اليوم أصبح في حاجة إلى استرجاع المشاعر المنعشة والركة واللفظ والتعاطف مع مجالات الحياة الأقل جمهورية ، ومع انكسار الإنسان المعاصر وهشاشة مصيره إزاء عالم قادر على أن يفني نفسه في لحظة . لا بد من تأكيد المشاعر الرقيقة ، بكل دقتها وعمقها وتساعدها لتغلب ولو إلى حد على لهجة الشعر المعاصر العالية الثبرة وقد فترت فيه تعابير الحب الشخصي والتجربة الخاصة الحميمة وتقصص فيه الرجل الشاعر ، بتكريس مرهق ، دور البطل والقائد والفتاح والمعلم<sup>(٩)</sup> ، متبعاً عرفاً قديماً في الشعر العربي ألحّ على منازع التمجيد للذات وللآخرين إن لصوت المرأة المقعم بالحنان والتواضع والمودة الحميمة والتحضر مكاناً كبيراً في هذا الشعر ، شريطة أن يكون ، في الوقت نفسه ، صادقاً مخلصاً لا يلجأ إلى التمجيدات والرياء . أما كون عصرنا عصر مفاجآت جماعية كبيرة تنهزم حياة الفرد والجماعة باستمرار فتغيرها وتشوشها ، فإن هذا لا يحمل مبرراً للعنف المستمر في الشعر وللقصائد التي تكرر نفسها بانضباط لا شعري مدهش وبلهجة تضطر إلى اللجوء إلى التعابير القصوى بعد أن فقد القارئ حساسيته للكلمات ، من كثرة تكرارها للجوج . إنه لم يعد بالإمكان مخاطبة القارئ — إلا العدد القليل من القراء — عبر الإيحاء الرقيق والإيحاء اللبق واللهجة الخفيفة والعبارة الخفيفة البعيدة المرمى ، فقد فقد القارئ مراسه على التأمل والتقييم الجمالي الهادئ لمعاني الشعر إلا بعد مرمي .

---

باستنتاجات مهمة حول الشعر العربي المعاصر . فقد علق عدد من الشعراء الناطقين بالإنجليزية الذين تعاونوا معنا في الترجمة على لهجة التشجيع والتعجب الدائم ، على علو نبرها وتشبهها بالنفحة البطولية وهي نفحة لم يعد لها مكان في الشعر الغربي ، لا سيما الإنجليزي . وكان استغرابهم صادراً في الترجمة الأولى عن التكرار والتشابه في القصائد فكأنها كتبت جميعها بتصميم واحد . وقد وجد الشعراء المترجمون أن شعر النساء أقرب للنفس وأثروه على شعر الرجال إجمالاً .

(٩) ثمة تجارب شعرية تختلف عن هذا بالطبع وعلى رأسها تجربة صلاح عبد الصبور ، وسعدى يوسف . وقد لاحظت أن عدداً طلياً من شعراء العراق المعاصرين قد تفرّدوا بتجربة غائقة لهذا الوصف ومنهم محمود البريكان ، وباسين طه حافظ وحسب الشيخ جعفر وعبد الكريم كاصد وسواهم .

ولأنه لمن المؤسف أن شعر المرأة لم يستطع حتى اليوم أن يشكل تيارا قويا مضادا يمنح اللون الكافي لتغيير صورة الشعر العامة ومجراه . ولا شك أن المرأة الشاعرة ( والكاتبة ) قادرة على فتح القنوات العاطفية الحية في الأدب العربي الحديث وإبقائها مفتوحة ، شريطة أن تحاذر أولا من التويه والتسوية وثانيا من الانجراف في التيار العاطفي الإثاري الذي تنهافت معه تجربتها وتفشل .

## — ٢ —

استنادا إلى ما جاء في هذه المقدمة نستنتج أن نازك الملائكة — غاية هذه الدراسة — لم تبين موضوع المرأة كقضية مباشرة في شعرها . فقيما عدا قصيدتها « غسلا للعار » (١٠) نجد أنها صرفت اهتمامها في الشعر إلى مواضيع أخرى كان أهمها الموت ، والحب ، والزمن ، والتغير ، ثم مواضيع القومية العربية والإيمان الديني .

أما موضوع المرأة كقضية فإنه وجد طريقه إلى أدبها الفكري لا الشعري . فقد تبنت المرأة ووضعها في العالم بقوة ووضوح وحجة بليغة في محاضرتين

---

(١٠) قراره الموجة ، ص ٣٥١ — ٣٥٤ ديوان نازك الملائكة ، ج ٢ دار العودة بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ . والقصيدة مكتوبة سنة ١٩٤٩ . أما قصيدة « مرثية امرأة لا قيمة لها » ( كتبت سنة ١٩٥٢ ونشرت في نفس المجموعة ) فهي لا تركز على كون الميتة « امرأة » بل على كونها فقيرة ومقطوعة . فإن هي ماتت ولم يشحب أي حد لموتها ولم ترتفع أية ستارة لتودع تابوتها بأسي وشجن ، فإن نفس المصور خليق بأن يصيب « رجلا » معلما مقطوعا لا أمل له . واذكر على سبيل المثال هنا القصيدة اللطيفة التي كتبها مصطفى وهي التل في « رثاء المير » زعيم النجر الذين كان الشاعر يتردد عليهم في ضواحي لربد ، وقد اشيع أنه توفي . إن الشاعر في هذه القصيدة يتخيل المير يذفن دون أن يركي عليه أحد ، فموته لم يسبب أية حسرة في القلوب ، وها هم الفجر ، ربه ، يرحلون بعد دفنه إلى طبولهم وغناهم ورقصهم ، وكل شيء يسر كالعادة دون أي خلل في نظام الأشياء ، فمن الواضح أن موته لم يكن خلقا بأن يحدث تغييرا في مجرى الحياة التي كان يجب أن تسير وفق خطط طبيعي لا يعتمد على وجود « المير » أو عدم وجوده . إن قصيدة نازك أكثر إعناء بمأساة البشر الذين يعيشون ويموتون على هامش الحياة بينما تحمل قصيدة التل شيئا من اللهجة الساخرة وروح الدعابة المتخفية بين السطور ، ولكن الهدف في القصيدتين واحد .

ألقتهما في مطلع الخمسينات<sup>(١١)</sup> هما في صميم أدب حركة التحرر النسوي في العالم وفي مستوى احسن ما كتب حتى اليوم حول الموضوع — فلم اقرأ ما يفوقهما حجة وكرامة وإيماناً بأكمل إنسانية المرأة وحققها الكامل في الحياة والاختيار . « إن تاريخ العبودية » تقول نازك « لا يشتمل على صفحة اشد سوادا »<sup>(١٢)</sup> من صفحة العبودية التي لحقت بالمرأة حيث بلغت استهانة الذهن العام بها عظيمة . وقد بحث نازك قضية الاختيار وعلاقتها بالأخلاق والفضائل موضحة بأن القدرة على الاختيار أساس في أخلاقية الإنسان . ومن كان فاقدا للاختيار ومضطرا إلى الفضيلة اضطرارا بحكم « الإلزام » المفروض عليه من الخارج فإن خيره الناتج عن ذلك لا يعبر عن إرادته الفعالة . وقد طالبت نازك بالحرية التامة للمرأة في جميع القيود الخارجية المفروضة عليها حتى يكون مجال الاختيار بين الخير والشر متاحا لها فلا أخلاق من دون حرية كاملة في السلوك ، ولا شخصية من دون أخلاق رصينة تدرك ذاتها ، ولا إنتاج في أي حقل من دون شخصية كاملة العمق واسعة الجوانب ، نفاذة ، تشخص ما تريد . وهذا لأن الحرية هي التي تنتج الأخلاق ، والأخلاق هي التي تنتج الشخصية ، والشخصية هي التي تنتج الفن والفكر والإنسانية<sup>(١٣)</sup> .

إن رؤيا نازك للحرية رؤيا نفاذة ، عصرية ، رافضة لجميع الضغوط التي فرضها على المرأة مجتمع أبوي هرمي شديد التعنت والاستخفاف بها ، فسلب هذا منها القدرة على الإبداع .

وقد تحدثت نازك عن تقسيم العمل في المجتمع وكيف أن البشر استغلوا فيه إلى الجنس لا إلى الكفايات الطبيعية والميول . فما دامت المرأة امرأة فهي ملزمة

(١١) كانت المحاضرة الأولى بعنوان « المرأة بين الطرفين السلية والأخلاق » وألقتها في الاتحاد النسائي بفنلاند سنة ١٩٥٣ ، « وأسعدت وحققت هزة كبيرة » كما تذكر نازك ، والثانية بعنوان « التجزئة في الوطن العربي » وألقتها في المقاصد الإسلامية في بيروت سنة ١٩٥٤ ، وهي تشتمل على مناهي التجزئة في الوطن العربي ومنها موضوع المرأة .

(١٢) من « المرأة بين الطرفين السلية والأخلاق » في كتاب التجزئة في الوطن العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٣٣ .

(١٣) المصدر نفسه ص ٤٠ . وانظر نقاشها بأكملها في الصفحات المتأخرة لهذا الكتاب .

بأن تقصر نشاطها على العمل المنزلي مهما كانت ملكاتها الفطرية واتجاهاتها<sup>(١٤)</sup> . ونتيجة ذلك كان أن جزءا يسير جدا من الطاقة الإنسانية الغنية التي رزقتها المرأة تستغل بينما تتوقف الطاقات الأخرى عن النمو وتقتل ، من ذهنية ( بما في ذلك الإبداعية ) وعاطفية ، إذ أن العاطفة لا يمكن أن تنمو وتنتفي إذا كان الفكر معطلا ، فهي ليست منعزلة عنه ، والمرأة إن كانت لا تملك ذهنا مرنا ناميا فلا مجال لأن تملك مشاعر متكاملة<sup>(١٥)</sup> .

وقد كان لتقسيم العمل نتيجة أخرى سيئة على المرأة وهي أنها : فقدت ثقها بقدراتها العقلية والنفسية نتيجة لاستمرارها على أداء الأعمال اليلوية البسيطة . ونحن لا ننسى أن هذه الأعمال التي خصت بها المرأة ما زالت أعمالا يحتقرها الرجل الشرقي ويأنف من تأديتها ، ولو أردنا أن نكون نزيهين لا تفقنا على أنها أعمال تافهة<sup>(١٦)</sup> .

إن اعتبار نازك لأعمال المنزل أنها أعمال تافهة لا يعني أنها تعتبرها بلا قيمة إنسانية ومادية ، بل ينحصر في أن القصور وظيفة المرأة على هذه الأعمال يبدد طاقاتها الأخرى ويعطل قواها الفكرية والروحية ويفقدها جزءا كبيرا من طاقاتها الإنسانية الكامنة . أما العمل المنزلي نفسه فإن نازك تؤكد على أنه عمل معقد<sup>(١٧)</sup> فادح<sup>(١٨)</sup> « يستغرق العمر كله »<sup>(١٩)</sup> وتحرم المرأة من الملكية الخاصة وعلى رأسها ملكية الوقت التي تتيح للرجل أن ينصرف إلى القراءة والبحث والفن والتأمل العقلي والتخصص في العلوم أو حتى إلى العبادة المسرفة التي هي أيضا مظهر من مظاهر الشخصية في إنسان مخير<sup>(٢٠)</sup> .

(١٤) من مقالاتها « التجزية في المجتمع العربي » ، المنشورة في نفس الكتاب ، ص ٢٣ .

(١٥) المصدر نفسه ، ص ٢٤ . وانظر نقاشها الكامل حول علاقة العاطفة بالعقل ص ٢٣ - ٢٤ .

(١٦) المصدر نفسه ، ص ٢٦ .

(١٧) « المرأة بين الطرفين » ص ٣٤ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص ٣٥ .

(١٩) نفس المصدر والصفحة .

(٢٠) نفس المصدر والصفحة .



كما يحرمها من ملكية المال ليتركها تحت رحمة الرجل الذي كثيرا ما يشكو من أنه يعولها وكأن أعمالها المعقدة في تربية الأولاد ورعاية المنزل لا قيمة لها بتاتا (٢١) .

وتند نازك بالاعتراضات التي يدعيها الرجعيون ضد المرأة كادعائهم أولا أنها « لا تملك مواهب عقلية لأن التفكير يلوح وكأنه خاصة رجالية (٢٢) » ، وثانيا قولهم :

إن سعادة المجتمع تقتضي تقسيم العمل فيه ، وقد قسم العمل وخصت المرأة بأعمال المنزل ، بحيث إذا أرادت المرأة أن تخرج إلى الحياة وتنال حقوقها تعرضت الأسرة إلى الانهيار (٢٣) .

إن المجتمع الصالح ، تصر نازك ، يهيء الحد الأعلى الممكن الذي يكفل لأفراده « أن يعيشوا ملء مجالاتهم النفسية ، ويستغلوا أقصى ما ركبته الطبيعة في أعماقهم من مؤهلات روحية وعقلية » (٢٤) .

إن نازك تقف هنا وقفة امرأة عصرية ذات حجة ورأي حاسم تطلقه مزودا بجميع قوى المنطق لا تترك ثغرة مفتوحة للنقاش العقيم . وتساؤلها « ما علر مجتمع يضحي بنصف أفراده بدعوى المحافظة على راحة النصف الثاني ؟ » (٢٥) تساؤل مفحم جارح لست أعرف كيف يمكن للعقل الرجعي أن يجد جوابا مقنعا له !

لقد كانت نازك في هذين المقالين ( أو المحاضرتين ) في الأوج من النضج الفكري الناتج عن ثقافة واسعة وإدراك ذكي حصيف لحقائق المجتمع . وقد تمكنت من إظهار الأسباب البليغة لتأخر المرأة وعجزها عن استغلال مواهبها في

---

(٢١) نفس المصدر ، صفحة ٣٤ .

(٢٢) نفس المصدر ، صفحة ٤٤ .

(٢٣) نفس المصدر ، ص ٤٤ — ٤٥ .

(٢٤) نفس المصدر ، ص ٤٥ .

(٢٥) نفس المصدر والصفحة .

الأدب والفن وهو تفسير ينسحب على جميع نساء الأرض لا على المرأة العربية وحدها . لقد شغل بال أدبيات كثيرات في الغرب إذ رحن يتساءلن عن ظاهرة الإخفاق النسوى العلم في ميدان الأدب . فبجزع شديد نرى القاصة الإنجليزية الشهيرة فيرجينيا وولف Virginia Woolfe تتساءل ، « لماذا لم تستطع المرأة أن تنتج عملا كبيرا كإحدى مسرحيات شيكسبير ؟ » وإذ اقلقها هذا السؤال راحت تستعرض ، في سلسلة محاضرات ألقته سنة ١٩٢٩ بعنوان غرفة خاصة بها A Room of One's Own تاريخ المصاعب التي جابهت المرأة في دورها كفنانة ، فانتت إلى أن المرأة كانت دائما كثيرة الأشغال وفقيرة . فهي كثيرة الأشغال لأنها مسؤولة جسديا ، عن إنتاج أطفال الجنس البشري وتنشئتهم . وهي فقيرة بلا دخل مستقل لأن القوانين التي سنها الرجال إنما وضعت لكي تبقى النساء في حالة فقر دائم . وقد زاد على هذا ضعف الثقافة التي تتاح لها ، وطغيان الأسرة ، وسخرية المجتمع بها ، وهزه الرجال إن هي حاولت شيئا خارج القاعلة المسنونة . وتضيف وولف إنه لصحيح أن هذا الوضع تحسن كثيرا بنيل المرأة في أوروبا حريات جديدة في العصر الحديث ، فبرز عدد غير قليل من الروائيات اللامعات ، إلا أن إنتاج عمل ضخم لن يتم للمرأة إلا إذا استطاعت أن تحصل على مرتب سنوي كاف وتمكنت من أن تغلق على نفسها باب غرفة خاصة بها وتتفرغ للعمل .

وتعدد لويز بوغان الآراء السلبية التي تشبثت بها العقول منذ زمن طويل حول المرأة الشاعرة فتقول إن الناس يعتقدون أن الشاعرة عاطفية كثيرا ، تضع عاطفتها قبل العمل الأدبي وانضباطه في الشكل والمضمون ، وأنها قليلة العناية بالتقنيات وأنها تحاول تقليد إنتاج الرجال ( وهي اتهامات كذبتها تجربة نازك الشعرية ) وتلدافع بوغان عن المرأة فتقول إن النساء يجبرن على النمو قبل أوانهن ، وتضطرن الظروف إلى ترك اللعب في الحياة والفن ، ولكنهن غنائيات بطبيعتن ، وعمليات في الوقت نفسه . أما عاطفتن فكثيفة وحارة ، وأما قلوبهن فكريمة ومتساعة . وكثيرا ما يملكن هبة التأمل والقدرة على الطرافة والابتكار . وهن قادرات على التفكير الواسع الأفق والجولان في مدار عاطفي

فسيح إذا ما نلن ثقافة متنوعة . إن ما يولد قواهن هو أنهن يجبرن على الحياة في محيط غير مناسب لثمن مواهبهن ، كما تدفعهن الظروف إلى التحايل على الحياة الاجتماعية فتراهن يختلفن كثيرا بين الثورة على أوضاعهن والمحافظة على الرؤيا الموروثة للأشياء (٢٦) .

وقد وصفت الشاعرة الأمريكية ادريان ريتش المصاعب الخاصة التي تتعرض لها الشاعرة ، في حياتها العملية وذلك في مقال طويل بعنوان « عندما نستفيق نحن الموتى » (٢٧) . في هذا المقال تعرضت ريتش لقضية تخص المرأة المبدعة محاطة في جميع الثقافات الموروثة بمرج بالغ ، وإن كانت عظيمة الأهمية وتنطوي على الكثير من الصديق والواقعية والأمانة الإنسانية . فهي تلور حول الصراع المحتوم الذي يدور عند المرأة المبدعة بين الأنانية الفنية ( وكل فن يستلزم قسطا من الأنانية ) وحب الآخرين وعلى رأسهم الزوج والأولاد . إن هذا الحب مصبوغ بقوة ثقافة أنانية تاريخية كاملة ، تجعل تخطيه في سبيل التفريغ للإبداع أمرا يكاد يكون محظورا . أما الأنانية الفنية فإنها تكون غالبا على حساب الآخرين لأنها تتوجه نحو الخلق وتحصيل المآثر وتحقيق الطموح ، وفي هذا ما يبررها كثيرا (٢٨) . وتنبه ريتش إلى أن محاولة الجمع بين العالمين عسيرة تفشل فيها أغلب النساء وتؤكد أن إحاسيس المرأة في هذا المجال قد أهملت كثيرا ولم يعبر عنها أحد . وقد حاولت في كتاباتها وفي شعرها أن تتوغل إلى سر الإحباط الذي يصيب المرأة الخلاقة في الزواج وكيف تنحل الموهبة المبدعة وتبدد . في المقطع التالي تصف ريتش في إحدى فترات حياتها الأولى :

لقد كنت أكتب النزر اليسير ( في تلك الأيام ) بسبب الإرهاق من ناحية ، ذلك الإرهاق الأنثوي الذي يسببه الغضب المكبوت وفقدان حيل

---

(٢٦) فصل « القلب والقيثار » ( "The Heart and the Lyre" ) في كتابها المذكور سابقا ص ٣٣٩ - ٣٤٠ .

(٢٧) « When we Dead Awake » وأدرجه في ديوانها ، شعر ادريان ريتش ١٩٧٥ ( Adrienne Rich's Poetry ) .

(٢٨) المصدر نفسه ص ٩٧ .

التواصل مع وجود المرأة نفسه ، ومن ناحية أخرى بسبب تقطع حياة المرأة إذ تولي انتباهها للواجبات الصغيرة والمهام المستمرة ، والعمل الذي يقوضه الآخرون باستمرار ، ومطالب الأطفال التي لا تنتهي ..... إن أغلب حياة الناس مليئة بالتحيلات الوهمية وأحلام اليقظة التي لا يحاول الإنسان عادة أن يحققها . ولكن كتابة قصيدة أو قصة ، وحتى التفكير الحفيف المنتظم لا يمكن أن يكون جزءا من أحلام اليقظة . فالقصيدة لكي تتكون والشخصية القصصية لكي تتبلور ، والفعل لكي يتخذ شكلا يحتاج إلى تحويل للواقع ، عبر الخيال ، وهذا لا يكون أبدا شيئا سلبيا سكونيا فلا بد من قدر معين من حرية العقل ، حريته لمتابعة عملية الخلق ، والدخول الكلي في تيارات تفكيرك الخاص .... لطرح الأسئلة ، للتحدي ، لتخيل البدائل المختلفة ... ولكن أن تكون الأم مع الصغار طول النهار ، تماما كما يفترض المفهوم التقليدي وأن تكون الزوجة مع الزوج أيضا حسب المفهوم التقليدي أمر يفرض عليك إيقاف ذلك النشاط في الخيال(٢٩) .

وتصر ادريان ريتش هنا على كلمة « تقليدي » ، فهي تؤمن بأن العصر الحديث لا بد أن يجد طرقا جديدة يتحد فيها نشاط الإبداع بلفء العلاقات الإنسانية(٣٠) .

فإذا انتقلنا خارج العالم الناطق بالإنجليزية وجدنا القاصة والروائية الإسبانية الشهيرة اينيس نين Anais Nin(٣١) تعالي من نفس الأوضاع . وقد بحثت هذا الأمر ليس فقط في مذكراتها الشهيرة بل أيضا في قصصها القصيرة ورواياتها . لقد ضحت نين في سبيل الأمومة بالشيء الكثير ولكنها شعرت أيضا بالعقبات الكثيرة التي وضعها التركيب التقليدي للمجتمع إزاءها . وقالت يوما « إن غريزة الأمومة هي التي تجعلني في خطر » . وتعرضت نين ، كما تعرضت

( ٢٩ ) المصدر نفسه ص ٩٥ .

( ٣٠ ) المصدر نفسه ص ٩٥ - ٩٦ .

( ٣١ ) اشتهرت أيضا كثيرا بمذكراتها التي نشرت في ستة أجزاء وقد انسجبت على خمس وثلاثين سنة من ١٩٣١ - ١٩٦٦ .

نازك ، للأثوثة التقليدية ، فوصفت ( لاسيماني روايتها ، قلب بأربعة زوايا .  
The Four - Chambered Heart كيف تضحي المرأة أحيانا بتفردا  
وتميزها لكي تحافظ على الصورة الراسخة في العرف الاجتماعي التقليدي للمرأة  
كإنسان دافئ القلب متواضع ، لطيف ومحب ، لا أكثر (٣٢) .

ليست الصراحة التي اتصفت بها هؤلاء الكاتبات بأقل من الصراحة التي  
عاجلت بها نازك هذا الموضوع ، كما رأينا . وقد كانت نازك تتكلم بمنطق ذهني  
هاديء يوحي بأنها ملكة حريتها جميعها ، كاملة . فلم يكن فيما تقوله صدى  
لصرخة امرأة مظلومة كبتت فيها ملكة الرأي والفعل . لقد كانت تدافع عن  
كرامة النساء اللواتي لم يعين إنسانيتهم ومسلاواتهن الطبيعية مع الرجل .  
وقليلات سواها من الأدبيات العربيات استطعن الإمساك بمقود النقاش بهذه  
الحصافة والحجة البليغة ، أو تسيير حياتهن العملية بكل تلك الثقة والمقدرة ،  
وبكل تلك البساطة .

### — ٣ —

يبدو لقارئ شعر نازك أن الشاعرة تجاوزت في هذا الشعر قضية الصراع  
بين الجنسين وكأنه غير موجود ، كما أسلفنا . ففي موقفها الواعي من الأشياء  
لا تبدو أنها تعاني من هذا أو أنها شعرت بأن الحياة قد أوجدت في وضعها  
نقصا خاصا لأنها امرأة . إن هذا الموقف لا يستند إلى تبرير كاف كما سنرى بعد  
قليل إلا أن الشاعرة لم تع هذا الوضع كما يبدو ، أو لعلها لم تشأ أن تميته فخرى  
إجحافا خاصا في تجربتها الأنثوية في الحياة ، وتمنعته بصمت . هذه الثقة وهذه  
الكبرياء إزاء الرجل اللتان طفح بهما شعرها منذ مطلع حياتها اقصيتا عن تجربتها  
الوجدانية ، كما صورتها في الشعر أطيايف الانكسار الأنثوي ليحل محلها صورة  
لامرأة معتلة بنفسها وبمواهبها ، ولو أن هذا الاعتداد في شعرها بقي خفيضا  
الصوت وبعيدا عن الاعتداد الرجولي العالي الثيرة الذي نعرفه في شعر الرجال .

( ٣٢ ) انظر كتاب شارون سينسر Collage of Dreams, The Writings of Anais Nin, by Sharon  
Spencer, Chicago, 1970 سيما الفصل الذي بعنوان « اكتشاف المرأة مجددا » ص ٦٨ —

وإذ كَرَسَتْ نازك شعرها إلى مواضيع لا علاقة مباشرة لها بالمرأة في عصر متغير ، رفضت في الوقت نفسه الرؤيا الضعيفة للمرأة وإمكان انقلاب المُحبّة المحبوبة إلى ضحية مضطهدة واعتبرت نفسها متكافئة مع الرجل — الصديق — الحبيب — الغريم ، دون أن تضطر إلى خوض صراع واضح للوصول إلى هذا التكافؤ .

لم يكن شعرها قط شعر غنائية مزهوة بالنفس ، بالمعنى الأنثوي وتعالّت كلياً على تعابير الإغراء واستجلاب الإعجاب أو العطف كان اعتنادها الواضح اعتداد الشخص الكامل الواصل من إنسانيته التامة .

تبدو رؤيا نازك ، من النظرة السريعة في شعرها إذ تتخطى المواضيع الأنثوية المباشرة ، رؤيا لا جنسية في عدد كبير من قصائدها . غير أن علينا أن نبحت عن معانٍ أنثوية أخرى في شعرها . إنها في مرحلة حياتها الشعرية الأولى كما نرى في دواوينها : « مأساة الحياة » (٣٢) ، « عاشقة الليل » ( ١٩٤٧ ) ، « وأغنية للإنسان » ، وفي جزء وافر من « شظايا ورماد » ( ١٩٤٩ ) تنظر بعين أفزعها فكرة الفناء ووجدت الحياة مليئة بالألم والتعقيد والعذاب ، واعتبرت الموت مأساة الحياة الكبرى . وقد قررت في الجزء الأكبر من شعرها أن السعادة في الحياة لا وجود لها ولعل شعرها في الفترة الأولى من حياتها الأدبية كان أكثر تشاؤماً من جميع الشعر الرومانسي الذي سبقها أو عاصرها ، لشدة ذلك القلق الوجودي الذي تلبّسها من فكرة الموت والفناء ، والصورة المفزعة الملحة التي رسمتها لهشاشة الحياة وقدرتها على الانهيار في أية لحظة .

لا شك أن القصيدة الواحدة من هذا الشعر المليء بالرعب الوجودي لا تكفي وحدها للدلالة على الورطة التي كانت تعيشها نازك كامرأة ، غير أن تكرار النغم اللجوج من قصيدة إلى قصيدة ومن ديوان إلى ديوان ، عبر مفات الصفحات ، وتكرار الموضوع الذي يلور حول الحنية والحزن والهموم المتراكمة ويعكس رؤيا معتمة جريحة للحياة الإنسانية ، كل هذا يشير إلى

( ٣٣ ) نشرت هاتان المجموعتان في ديوان واحد سنة ١٩٧٠ ولكن شعرها الأصلي كتب في باكورة حياتها الشعرية .

موقف هش ، سريع الارتجاج ، مرهف الحساسية لآزاء الصعوبات والمخبطورات والحدود المضروبة عليها لأنها امرأة متورة تعيش في مجتمع كثير الكبت للحرية العاطفية والروحية . ولعل قصيدتها « الأفصوان » مثل جيد على أبعاد المأزق النفسي الذي وجدت نفسها غارقة فيه . فالقصيدة تحمل رسالة أنثوية بليغة إذ تصور حصارا كاملا على الحياة ، ودروبا مسلوذة ، ودهاليز مظلمة ، وسعيا خائبا للانفلات من افصوان مثير تمج مقتلته العذوة والبغضاء :

أين أمشي ؟ مللت الدروب

وسعمت المسروج

والعدو الخفي اللجوج

لم يزل يقتضي خطواتي ، فأين الهروب ؟

ولا مهرب ، فقد جابت « الممرات والطرق الناهيات بالأغاني » وجميع دهاeliz الحياة والعدو « السرمدي العنيد » في أثرها خلف كل طريق جديد (٣٤) .

ليس بالإمكان التخلص من الإحساس هنا بأن هذا موقف أنثوي من الحياة ، لم يتمكن من أن يجد الخلاص من الأعداء الكثيرين المتخفين وراء كل منعطف ومنحنى . هذا الانغلاق المطبق إنما هو انغلاق الحياة العربية على المرأة التي لم تتمكن من اقتحام العالم بنفس القدرة على التقحم التي يستطيعها الرجل في المجتمعات النامية . إن هذا كلام امرأة عرفت فراغ الروح في محيط جامد جعلها تصبح : « في روحي فراغ جائع كاللانهاية » (٣٥) .

إن نازك بلا شك سجيئة أنوثتها في هذا الشعر ولكنها لا تعترف ، حتى لنفسها ، بهذا الاختناق والخضوع الضمني للحدود المضروبة عليها كأمراة في مجتمع محافظ . ودارس شعرها المتمعن يستطيع أن يتعرف على أزميتين كبيرتين عانت منهما طويلا ثم وجدت لهما حلا مشتركا هو الإيمان الديني الذي قاد

( ٣٤ ) شظايا ورماد ، ديوان ج ٢ ص ٧٧ — ٨٣ ، والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٨ .

( ٣٥ ) « ذكريات » المصدر نفسه ص ١٧٦ .

الشاعرة إلى الراحة أخيرا . الأزمة الأولى كانت تلك المعاناة التي تحدثنا عنها من قضية الموت والحياة والألم فقد كادت تبلغ بالشاعرة حد العصاب ، فثمة مئات الصفحات من الشعر كرست لهذا الموقف العصبي المجلجل . ومن الواضح أن أزمة كهذه لا يمكن أن تستمر إلى الأبد ، فلا الروح تطيق هذا التكريس الواله المضطرب إلى قضية الموت والفناء وخلو الحياة من السعادة والفرح ، ولا الفن نفسه قادر على تحمل هذا التكرار اللجوج المرهق . فالإعياء الروحي والإعياء الجمالي كانا سيحلان بالشاعرة وبما تكتبه ، ولا بد من مخرج من ورطة خطيرة كهذه .

أما الأزمة الثانية فقد كمنت في محدودية الحرية المتاحة للشاعرة لكي توجه مصيرها العاطفي ، إنه من الواضح أن الشاعرة مشوبة عاطفة ، كثيرة التعطش للحب المتكافئ ، ولكن من الواضح أيضا في شعرها الأول وحتى ديوانها « شجرة القمر » ( ١٩٦٨ ) أن علاقاتها العاطفية كانت تنتهي غالبا بالخسران . لعلها في فترة « شظايا ورماد » كانت قادرة على أن تتمنى أحيانا للعلاقة أن تعود فتتعش :

مرت أيام لم تتذكر أن هناك  
في زاوية من قلبك حيا مهجورا  
عشت في قديمه الأشواق  
حيا يتضرع مذعورا  
هيه النـور(٢٦) .

ولعلها في نفس الفترة أيضا أظهرت أملا بسيطا في إمكان الحب كما نرى في قصيدتها « أول الطريق » و « دعوة إلى الأحلام » (٢٧) ، إلا أنها انتهت في رؤياها سريعا إلى أن الحب لا يلوم ، وعاد إحساسها بالزمن مرهفا فهو الذي

( ٣٦ ) « نهاية السلم » ديوان ، ج ٢ ، ص ١١٢ . وانظر أيضا قصيدة « غرباء » في نفس الديوان ص ١١٨ - ١٢٠ - وكلتا القصيدتين كتبت سنة ١٩٤٨ .

( ٣٧ ) قرارة الموجة ديوان ج ٢ ص ٢٢٧ - ٢٣٠ - و ٢٣٤ - ٢٣٥ . وكلتا القصيدتين كتبت سنة ١٩٤٨ أيضا .



يجيء بالتغير ويهدد كمال الأشياء ودوامها ويبدل قلوب المحبين . إن رياح الزمن باردة دائما تجر الخراب والفتور وتقلب الناس إلى آخرين والأحباب إلى غرباء . في البدء وقفت مفاجوعة أمام معضلة التغير التي يفرضها في رأيها مرور الزمن على المحبين . ففي قصيدتها « لعنة الزمن » تصور نازك الزمن في صورة داعية وقد رمزت له بسمكة ميتة طافية على وجه الماء تعترض مسرى الحبيين البحرين في سعادة جديدة « بعد جمود سنين » وقد استيقظ الحب والمرح والشوق في قلوبهما . وتروح السمكة التي تراها الحبيبة « إنذار أسي » و « دليل فراق » :

تكبر تكبر حتى عادت في حضن الموجة كالعملاق  
ولن تجدي أية محاولة للهرب من هذه اللعنة المحتومة :

وبقينا نهرب والسمكة

تبع أرجلنا المرتبكة

تلك الأحداق ! وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق ؟

وزعانفها السود الشوهاء

سَدَّت في وجهينا الأرجاء (٢٨)

وتحمل فجيعة الفراق بين المحبين فالغد والماضي والدنيا والحب ترسب في أحداق تلك السمكة الميتة ليوارىها الزمن في جريانه العنيد .

وتحمل قصيدتها « طريق العودة » نفس هذا اليأس إذ تعود الشاعرة على أعقابها في الطريق الطويل المرير الذي كان يوما طريق الرواح والأمل والاندفاع نحو السعادة والحب . تعود حاملة « أشلاء حلم صغير » كان قد اعتلى بها الأوج لحظة ثم تلاشى :

ألم ينطفئ كل حلم كنوب ؟

وها نحن نعلم أنا بلغنا القمم

وسرنا على أوجها مرة ، ثم حان الإياب

---

( ٢٨ ) كُتِبَ « لعنة الزمن » سنة ١٩٥٠ ونشرت في قرارة الموجة ، ص ٢٤٠ — ٢٤٨ .

وعندنا نجر قيسود الألم  
ونذكر كيف تغير حتى التراب (٣٩)

ولكنها كانت في نفس الفترة تغازل رؤيا أكثر صلابة إزاء تجربة التغير وتواجه ،  
في قصائد أخرى ، عواطفها الأكثر عنفا فتقرر في قصيدة « الأعداء » (٤٠) أن  
الحب قد يصبح علوة مبرحة وينقلب إلى بغضاء . وقد يرقد « ميتا » فوق  
تراب الأيام والأعوام في قصيدة « حصاد المصادفات » فلا يلتقي المحبان  
القديمان بعدها إلا صدفة :

ربما يلتقي هنالك طيفا      ن من الأمس في شعاب طريق  
.....

في برود يمر كل على آلا      خر خابي العيون ميت العروق  
فلا يلامس الواحد منهما شعور الآخر بل يلخصان حبهما القديم :

.....  
بشبه ابتسامة جرداء

ربما ألقيا التحية لا عم      سق لها ، في برودة الغرباء  
ثم سارا كأنما لم تكن يو      ما حياة عطشى وراء الدماء (٤١)  
وتشعر ، في قصائد أخرى ، بنفسها مدفوعة إلى إنهاء علاقاتها بنفسها قبل  
وصولها إلى قمة النشوة في الحب :

لنفترق الآن ما دام في مقلتنا يريق  
وما دام في قعر كأسك وكأسك بعض الرحيق (٤٢)

دعوة فيها تلهف كبير لإنقاذ النفس سلفا في اللحظة التي يفرض الزمن عليها  
قانون التغير المحتوم (٤٣) .

---

( ٣٩ ) المصدر نفسه ص ٢٥٧ . والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٩ .

( ٤٠ ) المصدر نفسه ص ٢٦٠ — ٢٦٣ والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٩ أيضا .

( ٤١ ) المصدر نفسه ، ص ٢٦٧ — ٢٦٨ . والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٩ .

( ٤٢ ) قصيدة « لنفترق » المصدر نفسه ص ٢٨١ . والقصيدة كتبت سنة ١٩٤٨ .

( ٤٣ ) وانظر أيضا في المصدر نفسه قصيدتها « عندما قلت حي » ( ١٩٤٨ ) ص ٣٣٧ — ٣٣٩  
و « السلم للنهار » ( ١٩٤٨ أيضا ) ص ٣٤٨ — ٣٥٠ .

وهكذا فإن كل شيء هش معرض باستمرار للفناء ، حتى أصبحت هذه الرؤيا عندها خالية أخيرا من التشاؤم والقهر ، وغدت شيئا مرغوبا تجد فيه الشاعرة وسيلة للخلاص من الخييات التي تحدثها في النفس الرؤيا المثالية لكمال الحياة وقدرتها على العطاء الغني . هكنا فلسفت الأمور ورغبت ، مخنثة ، عن الإمساك بالأشياء بل تركها تنفلت من بين يديها باستمرار : تجربة أنثوية حميمة ، فمن الصعب أن تجد رجلا يقف هذا الموقف السالب الراض للتملك والأخذ .

في قصيدتها « الشخص الثاني » ( ١٩٥١ ) و « الزائر الذي لم يجيء » ( ١٩٥٢ ) ، وصلت نازك إلى ذروة تعبيرها عن مشكلة التغير في العلاقات الإنسانية ، لقد اتقنت هنا فن مخاطبة بلهجة واقعية تكاد تخلو من العاطفية وتنطوي على تهكم عميق وضحكة مكبوتة لتعبر عن حذقة متحضرة تجاوزت بمراحل كثيرة منابع شعرنا الصحراوية والريفية وعاطفيته المألوفة المتشبهة بعفوية ساذجة بأشياء الحياة .

إن الحبيب القديم في « الشخص الثاني » يعود الآن ولكن بوجه جديد وعشنا تبحث فيه عن الماضي لأن وجه شخص جديد ، شخص ثان ، قد حل مكانه :

وسيسكن هذا الشخص الثاني الأحق حتى في السمات  
سيمد برودته في رقعة صوتك في لين النبرات  
وسيرمقني في خبث ، مختبئا حتى خلف الكلمات  
ولن أشكو هذا المخلوق الشيطاني  
والأول فيك محته يد الشخص الثاني ؟ (١١)

وفي القصيدة الثانية نجد أن الزائر الذي لم يجيء ذات مساء وأبقى مكانه فارغا قد حافظ على ذكره متوهجة في القلب إذ أن مجيئه كان خليقا بأن يحطم استمرارية الصورة التي حاما انقطاع العلاقة وحافظ عليها في كامل جمالها —

---

( ٤٤ ) ( قرارة الموجة ، المصدر نفسه ، ص ٣٣٦ .

فالحبيب قد غاب قبل أن يصل الحب إلى ذروته فيعرف بعدها التغير والحنان :

ولو جئت يوما - وما زلت أؤثر ألا نحيء -  
لجف عير الفراغ الملبسون في ذكرى -  
وقصّ جناح التخيل واكتأبت أغنيائي  
وأمسكت في راحتي حطام رجائي البريء  
وأدركت أنني أحسبك حلمًا  
وما دمت قد جئت لحما وعظمًا  
سأحلمم بالزائر المستحيل الذي لم يحيء (٤٥)

وتصل نازك إلى حلقة نادرة في الشعر العربي في قصيدتها « حطام » (٤٦) التي كتبها سنة ١٩٥٤ . هذه القصيدة تطفح بالمواصفات المتناقضة الخارجة عن مألوف الشعر العربي . لقد ملكت الشاعرة ، بنضج فني سريع ، معرفتها للحياة بتناقضاتها الكثيرة التي تتعايش جنباً إلى جنب ، فقد كان الحب وموته تجربة طبية كشفت للواحد منهما عن عيوبه الجميلة وطوت معانيه المترفة وعرضته على ما في أبعاده الشاسعة من خشونة وعيوب رائعة .

ليست هذه عبقرية الحب وعفويته ولكنها عبقرية الإبداع المستقل الذي يرفض أن يربط مصيره بمصير الآخر ما دام الآخر معرضاً بحكمه إنساناً ( هل أقول رجلاً ؟ ) ، للتغير والانقلاب . والحق أن نازك لم تمنح الحب صبرها وأناتها ، ولم تجرؤ على الإمساك به وملاحقته حتى النروة لتمتحن قدرته على العطاء الكامل وعلى منح الهناء والامتلاء ولو مرة للإنسان .

قال الروائي الإنجليزي د.هـ. ( ديفيد هيربرت ) لورنس D.H. Lawrence ما معناه أن الحب هو المحافظة العسيرة على تفرد الإنسان واستقلاله خلال اندماجه بالآخر . ولكن نازك في محاولتها المستمرة للمحافظة على استقلالها وحماية لنفسها من أي تصدع أو تذرر كانت تحاذر هذا الاندماج

( ٤٥ ) قرارة اللوحة ، المصدر نفسه ، ص ٣٢٩ .

( ٤٦ ) شجرة القمرادوان ج ٢ ص ٤٩٩ - ٥٠٢ .

وتخشاه وتعطله .

ولعلها في الوقت نفسه وبكبرياء أنثى رزقت عبقرية ومقدرة ، خشيت من أن يحاول الرجل فرض سيطرته التقليدية عليها لو أتاحت له أن يصل معها إلى ذروة الأخذ والعطاء إلى الاندماج الكامل .

غير أن هذه الرؤيا لمشاشة العلاقة الإنسانية وما تجنه من غدر مستمر ما كانت هي أيضا قادرة على الاستمرار ، فالحياة ستتبي دون أن يعرف القلب الاكتفاء ولو مرة ، والعمر سينقضي قبل أن يصل الإنسان إلى القمة ويقف هناك مشرفا على العالم وقد امتلأ قلبه بالدهشة والفرح والنشوة ، وكما يهاجم التغير كل التجارب التي عرفها نازك من قبل ، فإنه هاجم الآن هذه الرؤيا ذاتها عن طريق الإيمان الديني الذي منح نازك ، دفعة واحدة ، الثقة بالحياة والنشوة بها والاكتفاء العاطفي ، ونفى عنها الخوف من الموت والتغير وأزال الرعب من قدرة الأشياء على الغدر بنا وحرماننا من السعادة . لقد زال الآن ذلك الشك القديم في ديمومة الأشياء ومصير الإنسان يوم كانت تقول :

هكذا جئت للحياة وما أدري إلى أين سوف تمضي الحياة

وسأحيا كما يشاء لي المجهول حيرى تلهو بي الظلمات (١٧)

وهو شك قادها في قصيدة أخرى إلى الإنكار الكامل للخلود الذي تجده :

..... ظلا تمطى في برود

فوق المدافن حيث تنكمش الحياة

..... لفظا على بعض الشفاه

غنته وهي تموت ! يا للإزدراء !

قالوا للخلود ، ولم أجد إلا الفناء (١٨)

وتشكل قصيدتها الطويلة « زنايق صوفية للرسول » قمة النشوة والفرح وامتلاء القلب بالحب الإلهي وتحمل أبعادا إنسانية شمولية فإسلاميتها شاسعة

(٤٧) « مأساة الحياة » ، في ديوان نازك الملائكة ج ١ ، ص ٢٨ .

(٤٨) « خرافات » ، « شظايا ورماد » ديوان ، ص ٨٥ . القصيدة كتبت سنة ١٩٤٨ .

الأبعاد ، يسودها الإيمان الحار الصادر عن صفاء الرؤيا المؤمنة والاندماج الكامل بما يحبه الإنسان . إنها صلاة للحب المطلق الذي عبر عن نفسه بلغة متوهجة حارة تنسحب على جميع تجارب الحب العميقة الممتلئة التي تخاطب أقدس مشاعرنا وتشعلها ، ولا شك أن كل حب صادق مكتمل ، إلهيا كان أم غير إلهي ، يحمل قداسته في قلبه (٤٩) .

لست اعتقد أنه كان لزواج نازك سنة ١٩٦٢ ولميلاد طفلها الوحيد أي تأثير في تحولها نحو الإيمان . إن لها شخصيتها المستقلة التي لا تتأثر إلا بقناعاتها الخاصة ، ولا شك أنها كانت دائما تملك شجاعة قناعاتها ولا تتوان لحظة عن الإعلان عنها . غير أن ما يلفت النظر كثيرا هو أن هاتين التجربتين المهمتين في حياة كل امرأة لا تبلوان وكأنهما تركتا أي أثر مهم في شعرها . إن شعرها ، ما عدا قصيدة صغيرة واحدة لطفلها (٥٠) من أبسط ما كتبه من شعر في حياتها ، خال من التعبير المشبوب عن فرح الأمومة ودهشتها لا سيما بعد سنوات طويلة كانت نازك قد أمضتها متفرغة للعمل والإنتاج الأدبي ، بعيدا عن حياة الزوجية والأمومة . من الواضح هنا أنه مهما كان لتجربة الأمومة من تأثير مفرح على نازك فإنه لم يلجأ إلى منطقة الشعر بقوة . لعل الطمأنينة والأمان لا يثيران فيها الشعر . أو لعل التجربة نفسها ، على أهميتها ، عزلت في نفسها ولم يسمح لها بأن تفرض السلطة التامة على وجدانها حرصا لا شعوريا منها على

---

(٤٩) يغير ألوانه البحر ، بخاند ، ١٩٧٧ ، ص ٥٢ — ٧٣ . والقصيدة كتبت سنة ١٩٧٤ . وقد ترجمنا هذه القصيدة لمجموعة منتخبات الأدب العربي الحديث الذي نشره دار جامعة كولومبيا للنشر في نيويورك تحت مظلة « بروتا » ( مشروع ترجمة الآداب العربية ) . وقد لاقت القصيدة للترجمة نجاحا كبيرا عندما جمعا عددا من الأدباء والأساتذة والفنانين في أوستين بتكساس وقرأها عليهم والطريف في هذا أن ماثيو سورنسن Mathew Sorenson الذي قام بالترجمة الأولى امريكي من طائفة المورمون Mormons للتبتين جدا ، أما الشاعر الذي أعاد صقل الترجمة ( حسب أسلوبنا في مشروع بروتا ) فهو الشاعر الإنجليزي كريستوفر ميلتون Christopher Middleton الذي لا يهضر نفسه متدينا إطلاقا . وقد أحب كل منهما القصيدة كثيرا وهو يعمل عليها ، مما يشير إلى قبوليتها وقدرتها على التعبير عن توهج الحب وقدميته وقدرته على تحطيط حدود موضوعه الخاص ليبر عن كل حب عظيم متوهج عميق الإيمان .

(٥٠) « أغنية لطفلي » ( ١٩٦٣ ) في شجرة القمر ، ديوان ج ٢ ، ص ٥٥٢ — ٥٥٤ .

استقلال الذات المبدعة وخوفا من سيطرة الانهمك الأموي العاطفي على العقل وعلى قدرته على العطاء والإبداع . وعلينا أن نذكر أن نازك من أولئك الأدباء المكرسين لعملهم ، وقد كان الأدب عندها طريقة حياة دائمة لا هوية أو ترفا . المهم في هذا أنها لم تقع في قبضة القوة التي طالما قهرت إبداع المرأة جيلا بعد جيل ، بل عرفت كيف تنسق بين محبة الطفل والحذب عليه من جهة وبين الرغبة اللاهية في الإبداع المستمر من جهة أخرى ، حتى لا تتعاضدا . وفي هذا ما يجعلها أكثر اكتمالا كامرأة . إن الاكتمال الأنثوي لا يتم إلا إذا تناول جميع نواحي الخلق عند المرأة ، والأمومة ، على عظمة رسالتها ومسؤوليتها ، إنما هي ناحية واحدة من نواحي هذا الخلق المهمة عند المبدعات ، وإهمال النواحي الإبداعية الأخرى لا يمكن إلا أن يكون إنقاصا لإنسانية المرأة الفنانة واكتمالها .

#### — ٤ —

نتهي من هذا كله إلى أن نازك سارت على درب متطور قادها من حال إلى حال . لقد بدأت حياتها فريسة رعب وجودي من كل ما يشوه الحياة وينهبها ، ثم تخلصت إلى مركز قوة مكتبتها هي نفسها من تعطيل منازع الحياة في العلاقة الإنسانية قبل أن تصل هذه إلى الأوج حتى لا تعاني الشاعرة من رؤيتها تنقلص وتندحر إلى أن استطاعت أخيرا أن تصل إلى السلام والاستقرار في المد الدنيوي والقومي فتجمع بين قرارة الموجة وقمتها في الوقت نفسه .

خلال كل هذه التجربة الطويلة كان ثمة عصب واحد يغلب على كل مناحي الحياة وهو عصب الإبداع ، فقد دارت حياتها كلها حول هذا الإبداع بتكريس مذهل (٥١) ، كما أسلفنا . ولو أردت أن أصف نوع الإبداع عندها لقلت إنه ، قبل كل شيء ، إبداع مستقل . فهي لم تستند إلى عرف شعري أنثوي عريق متمم ، وفي الوقت نفسه تخطت العرف الرجولي ومنحت الشعر العربي الحديث نفحة أنثوية جديدة زادته غنى ورونقا . التجربة عندها ، كما

(٥١) آخرتي نازك في ١٩٨٣/٥/٢٠ وقد طفق صوغها بالسعادة ، أنها ، بعد انقطاع دام ست سنوات ، عدلت إلى الكتابة أخيرا ، وصرحتي بأنها كانت مصابة بآزمة نفسية رهبة نتيجة توقها ( الخارج عن إرادتها ) عن الإبداع طول تلك الفترة .

أسلفت ، تجربة أنثوية جادة ترفعت فيها عن بواذر الدلال السطحي والزهو الأنثوي الذي يؤكد الرؤيا السلفية للمرأة ويعزلها عن دورها الجاد المتكافئ في الحقل الأدبي . أما لغتها الشعرية فهي ، على قوة جنورها وبلاغتها الأصيلة وارتكازها على عرف لغة الشعر القديم والشعر العربي الرومانسي ( لا سيما ذاك الذي كان يكتبه في الثلاثينات أمثال محمود حسن إسماعيل والهمشري ) إلا أنها كانت في الوقت نفسه لغة أنثوية خاصة بها ، ذات سيولة ودفء وصوت أنيس حميم فيه تحرق وشغف وبراعة كثيرة .

وقد كشف شعرها ، لا سيما في الفترة الثانية من حياتها الأدبية وهي فترة « قرارة الموجة » و « شجرة القمر » معاني جديدة وزوايا لم تكن مضاعة من قبل في الشعر العربي للعلاقات والتجارب الإنسانية ( « الشخص الثاني » « الزائر الذي لم يجيء » « خمس أغان للألم » (٥٢) ، « الخطيط المشدود إلى شجرة السرو » (٥٣) « إلخ ) ، وحتى للأشياء غير المحسوسة ( « أغنية حب للكلمات » (٥٤) ، « شجرة القمر » (٥٥) ، « أغنية للقمر » (٥٦) ، « إلى وردة بيضاء » (٥٧) ، « أغنية لشمس الشتاء » (٥٨) « إلخ ) .

في تلك الفترة المبكرة من حياة الشعر العربي الحديث ، لم يكن شيء غريبا عنها كان انفتاحها على العالم مدعشا ، ولم تلتزم ، كما التزم أغلب الشعراء الرجال بعرف الموضوع الشعري السائد ، وقد كان الشعر العربي وقتئذ ( ولم يزل بكل تأكيد ) في حاجة ماسة إلى التنويع واختراق حواجز المواضيع المألوفة التي التزم بها . إنه لصحيح أن نازك الملائكة لم تتمكن ( ولعلها لم تعبأ بذلك ) من الدخول في شعرها إلى ما يمكن أن يكون « شعريا » في الحياة اليومية ،

( ٥٢ ) شجرة القمر ، ديوان ج ٢ ٤٥٤ — ٤٦٤ . القصيدة كتبت سنة ١٩٥٧ .

( ٥٣ ) شظايا ورماد ديوان ج ٢ ص ١٨٧ — ١٩٦ . القصيدة كتبت سنة ١٩٤٨ .

( ٥٤ ) ( ٥٥ ) ( ٥٦ ) ( ٥٧ ) شجرة القمر ، ديوان ج ٢ ص ٤٨٦ — ٤٩١ ، ٤٢١ — ٤٣٩ ،

٤٧٧ — ٤٨٢ ، ٥٥٥ — ٥٥٦ بالتالي وكتبت سنة ١٩٥٤ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٢ .

بالتالي .

( ٥٨ ) قرارة الموجة ديوان ج ٢ ص ٣٧١ — ٣٧٦ . كتبت سنة ١٩٥٢ .



وتحويل العادي من الأشياء إلى طاقة موحية تقسّر ولو زلوية مهملة أو مجهولة في الوضعية الإنسانية وإعادة تفسير المعادلات المعيشية بشكل يستخرج قواها الخفية التي تسيطر على حياة الإنسان وتوجهها مهما بدت تافهة وهامشية في المفهوم العادي كما فعل أمثال سمعي يوسف ، وشوقي أبي شقرا ، وباسين طه حافظ إلخ ، ولكن نلذك كانت تلج إلى مواضيع شعرية الوشائج في أساسها ( الكلمات ، القمر ، الشمس ، النهر ) من أبواب جديدة فتونسها وتكتشف لها علاقات حميمة بأحاسيس الإنسان وتجربته الشعرية الغنية ، وقد أبدعت في هذا بسخاء . كانت قصائدها في الخمسينات كشفتها جديدا لطلقات الشعر العربي وجرأة عظيمة على التجوال في أفق الابتكار الأوسع والأرحب . واذكر كيف وقعت قصيدتها « أغنية للقمر » وقوع شيء مفاجيء مليء بالغربة المدهشة فللمرة الأولى يوصف القمر ، تلك الأداة التقليدية في الشعر — بكأس حليب مثلج ترف ، ويجدول سائل من الصدف — ونجد مزنبق أرج ، ويركة العطر والنعومة ، وبسلة فل منحلة في الأفق ويندم الليل والنهار وتوبة القبح وكفارة الغيم والأعاصير . كانت تنسج سجادة من ضياء وأحاسيس اختلطت فيها الأوصاف بالمشاعر ونبتت المشاعر من الأوصاف . وما كان ضمينا بأن يكون لا أكثر من زينة في يد سواها اكتسى بين يديها عاطفة مشوبة حتى غدت القصيدة أشبه بصلابة منها بقصيدة وصفية (٥٩) .

لا شك أن تجربة نلذك الشعرية والدور الذي لعبته في مجال النقد الشعري في مطلع الحركة الشعرية الحديثة مهّد لها لكي تنبؤا سريعا أكبر مركز أدبي في تلك الفترة وهو أعظم مستوى أدبي وصلت إليه امرأة عربية حتى ذلك الوقت . لقد برزت إلى ميدان الأدب قائلة رائلة في الحقلين الشعري والنقدي وحمل اسمها في فترة الخمسينات فترة التجريب الحاد في الشعر العربي ، رنة سحرية وألقا باهرا في العالم العربي كله ، وهذا إنجاز لا يستطيع أحد أن يأخذ منها .

( ٥٩ ) ولو قابلنا بين هذه القصيدة وبين مقطوعة مطران في وصف شروق الشمس لأدركنا الفرق الكبير بين الأسلوبين ، فإن اللهجة الحميمة التي تقيم حالا علاقة متوهجة بين القمر وبين روح الشاعرة كما ترى في المقطع التالي في قصيدة نلذك :

ولعل أهم مآثر نازك الكثيرة أنها تمثل كلمة الشرف الصادرة عن نظافة القلب ووضوح الرؤيا التي لا تعرف التردد أو الحذر أو المسلومة . فبالصدق الذي تغلر عليه المرأة العربية الحديثة الخارجة اليوم إلى الحياة العامة من صندوق الماضي المغلق المختوم ومن عالم بكر لم يعرف إلا لعب المسلومة والمنلورات الرجالية دخلت نازك إلى الميدان واقتحمته بضمير نقي صاف كالبلور .

لم يكن تبدل موقفها مناقضا لما أقول . ليس غريبا في عصر متحرك كمصرنا انصرف إلى امتحان الذات بمقوماتها الإنسانية والدينية والقومية والحضارية ، وخضع لأنواع التجارب والمؤثرات العالمية المتضاربة وخسر كثيرا واغتنى كثيرا وجعل واكتشف وعرف الظلم والقهر والتزمت والقمع ، وانفتح على أفكار العدالة والحرية ليس غريبا فيها أن يطوّر الأديب موقفه ما دام تغيره ناجما عن قناعة وأصالة وإرادة حرة قادرة ، وما دام هذا الأديب ، مهما تطورت رؤياه العقائدية للحياة ولمشكلات العصر يظل واقفا ، أبدا ، وقفة شريفة ثابتة إلى جانب الإنسان وكرامته وحقه في العدالة والحرية إزاء كل ما يبيته ويفرض عليه

لولاك لم ترقص الظلال ولم  
غزلت أحلامنا وأرضعنا  
يا كسوة القجر في دجى تعب  
تقابلها الصور الباردة في قصبة مطران حيث يبدو الشاعر مشغولا بتصيد الأوصاف الخارجة  
وقد هجر حتى العلاقة الوجدانية المألوفة بأشياء الطبيعة التي ميزت الشعر الرومانسي :

هذه الشمس أذنت بالسفـور  
فلقنى ظهورها كل حي  
هي بكر الوجود لا يعمل  
أرأيت الصبح يكشف عنها  
فتلوى ستر الدجى وتواري  
حمت الكون حين لاحت فأحببت  
حيثما طالمت مظنة خصب  
وانجلي لحظها عن الزهر الغض  
وعوالى النخيل خضر الأكاليل

بعد سيق الآيات بالشبـير  
بنشيد التهليل والتكبير  
مجتلاها إلا شهود البكور  
كله الليل من حبال السرير  
ما عليه من لؤلؤ منشور  
كل عود لها جديـد نشور  
أسفر الثرب عن نبت نضر  
وعذب الجنى وطيب العبير  
زواهي المرجان حول النحور

انظر ديوان الخليل ، ج ٢ ط ٣ ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ١٨٦ — ١٨٧ .

الظلم والقهر .

والحق أن كل تغيير حدث في أفكار نازك ومفهومها للحياة جاء نتيجة لصدق الرؤيا والموقف وللإخلاص في القول والفعل . لحل الأسئلة التي تطرحها والاجوبة ( اليقينية غالبا ) التي تقع عليها لا تتفق مع توجه الإنسان الآخر والحلول التي يطرحها هو لنفس القضايا المتشعبة التي يعاني منها عصرنا . ولكن لا يمكن أن يفوته إن كان صادقا وحساسا أن يدرك أن هذه المرأة لا تعرف الطريق إلى التهميه والتسويف والزغل والخذلان ، ولم تقلّم نفسها على حساب الحقيقة أو كرامة الإنسان الآخر وسعادته .

وبهذا فإن انجازات نازك الملائكة ماثرة إنسانية كبيرة ومثل متوهج على تفوق المرأة المبدعة وقدرتها على تجاوز مثالب عصرها .





# الوتر الحزين في شعر نازك ع الملائكة

إحسان النص  
كلية الآداب - جامعة الكويت



حين طالعت باكورة نتاج الشاعرة نازك الملائكة « عاشقة الليل » —  
 أواخر عام ١٩٤٦ — وجلت لشعرها موقعا مستعذبا في نفسي واستقبلته  
 بحماسة ورضى بالغين ، اذ كان الجيل الجديد من المتصلين بالأدب العربي  
 وعشاقه قد عافت نفسه نتاج الشعراء الذين ركبوا مطية التقليد وخلا شعرهم  
 من نبض الأصالة وجفّت فيه ينابيع الإبداع والخلق وتطلع الى لون جديد من  
 الشعر يواكب روح العصر ويرضي ذوق أبنائه ويتفق ونظرتهم الى الحياة بنهله  
 من ينابيع الحضارة والمعاصرة وبما يحتويه من قيم ومضامين فكرية وبجربانه على  
 أساليب جديدة تفكّ اسرار الشعر العربي من أغلال الرثابة والتمطية والقعقمة  
 اللفظية والتفاسيح الأجوف ، فلما قرأنا شعر نازك — وكانت قد سبقته  
 محاولات أخرى — وجدنا فيه الكثير مما كنا نتشوف اليه ، وطالعناه بشغف  
 واعجاب ، ولقي في نفوسنا أصلاء مستجيبة ، وسرعان ما رددت الأوساط  
 الأدبية اسم هذه الشاعرة الناشئة فأصبح ملء الأفواه والأسماع .

على أنني منذ قراءتي الأولى لديوان الشاعرة أحسست أن في قيثارتها وترأ لا  
 يوقع إلا أنغاما حزينة تبعث الشجى في النفس وبشف عن نفسية تتضح بالكآبة  
 والقلق ، وعن نظرات قائمة متشائمة لا ترى من الوجود الا جانبيه الأسود  
 الكالح . ويومئذ لم أتساءل عن سر هذه الأنغام الحزينة المنبعثة من شعرها ، بل  
 لعل استقبلتها بالكثير من الرضى والاستحسان ، ذلك أنني في قرارة نفسي كنت  
 أشاطرها يومئذ نظرتها القائمة الى الحياة ، شأن كثيرين غيري من أبناء ذلك  
 الجيل . وأغلب الظن أن الأحداث التي عايشناها كانت هي المسؤولة عن

اصطباغ نظرنا الى الحياة بصبغة التشاؤم الكالحة، فقد فتحنا أعيننا على الحياة في أعقاب الحرب العالمية الأولى وما خلفته من آفتل ، وما كدنا نشب عن الطوق حتى وجدنا أنفسنا في صراع متصل مع القوى الاستعمارية الجشعة ومحاولاتها الشرسة لاستنزاف خيرات الأقطار العربية والاستيلاء بشؤونها وتمزيق أوصالها . ثم كانت الحرب العالمية الثانية وما جرته على الانسانية من شرور وويلات وما أفرزته من قوى تدميرية هائلة تشيع الرعب والفرع والقلق على مصير سكان هذا الكوكب ، فلا جرم يسوء ظن أبناء هذا الجيل — جيل ماين الحرين — بالحياة والوجود والناس ، ولا غرو أن تنطوي نفوسهم على حزن عميق واحساس مرير بالخيبة ، ولا عجب أن تشيع منذ ذلك الحين نظرات رافضة متمردة تنكر للقيم المتوارثة ولا ترى في هذا الوجود الا عبثا من العبث ، وكان ديوان الشاعرة نازك الأول ينضح بهذه الأحاسيس والنظرات المتشائمة ، وكان لذلك خليقا بأن نجد فيه طلبتنا وأن نشاطر صاحبته نظراتها المتشائمة القائمة .

وقد ظلت هذه الغمامة السوداء تظلل شعر نازك وتهمين على نفسياتها حتى أواخر علم ١٩٥٠ ، ففي هذه الحقبة من حياتها كانت قيثلرتها لا تكاد توقع الا أنغاما حزينة تفيض بالتشاؤم والقطوب . على أنها منذ ذلك الحين — ولذوافع مختلفة — اتجهت في شعرها اتجاها مغايرا ، اذ تخلت عن تشاؤمها أو كادت ، وزايلتها الكآبة الرومانسية التي رانت عليها طوال فترة الشيبية ، وفارقتها خلجلت الشك والاحساس بالقلق والنظرة السوداوية ليحل محلها الرضى والاطمئنان والنظرة المتفائلة الى الوجود ، ووجدت الشاعرة في الإيمان والتسليم بقضاء الله بلسما يشفى كلوم نفسها المعبدة ويطامن من معاناتها وقلقها، وعكست أشيعلها منذ ذلك الحين ( قرارة الموجة ، شجرة القمر ) ما طرا على نفسياتها من تحول ، ونلمس هذا التحول خاصة في مطولتها التي نظمها في فترات ثلاث مختلفة من حياتها على امتداد عشرين عاما — ما بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٦٥ — . وقد أعفتنا الشاعرة من مؤونة رصد هذا التحول في نفسياتها ، اذ أن من علاتها القاء أضواء على اتجاهااتها الشعرية — سواء من حيث المحتوى أم



من حيث الشكل الفني — فقالت في مقدمة مطوّلتها تعلّل ما أحدثته من تعديل في قصيدتها « مأساة الحياة » حين عادت إليها ثانية علم ١٩٦٥ بحيث أخرجت منها قصيدة جديدة تغاير القديعة كل المغايرة : « ولسوف يلوح للقارىء أن رأيي المتشائمة كانت قد زالت جميعا وحلّ محلّها الإيمان بالله والاطمئنان الى الحياة ولذلك راح جو مأساة الحياة يتبدّل تدريجيا . » (١)

لنعد مع الشاعرة الى باكورة أشعرها أيلم صباها نجد أنها عاشت خدينة للألم والأسى منذ طفولتها ، ومنذ أن فتحت عينها على الحياة لم تر فيها إلا سوادا وقتاما :

هذه الأسطر قد ضمت بقايا سنوائي  
منذ أن ألفت بي الأفكار في تيه الحياة  
طفلة ترنو الى الشاطيء عبرى النظرات  
وترى العالم بحرا مغرقا في الظلمات (٢)

وقد ظلت هذه النظرة المتشائمة تلازمها طوال أيلم صباها وظلّت تعاني من احساس يرافقها كالظلّ بالوحدة والعزلة ، كوظلّ هاجس الموت يعكر عليها صفو أيامها حتى أفسد عليها استمتاعها بأيلم شبيبها ، ومن شأن الشبلب أن يخلع على الحياة ثوبا ورديا موقنا ، أما نازك فقد خلع تشاؤمها المبكر على حياتها ثوبا أسود أحالها الى مأساة كئيبة :

وحلّني تقتلني والعمر ضاعا  
والأسى لم يبق لي حلما جليدا  
وظلام الميش لم يبق شعاعا  
والشبلب الغضّ ينوى ويبيد (٣)

كانت فتاتا لا تحسّ بهلواء النفس ألا اذا اشتملت بثوب وحلتها واعتزلت

(١) مقدمة مطوّلتها « مأساة الحياة وأغنية للاتسان » ص ١٢

(٢) ديوان « عاشقة الليل » ص ٢٠

(٣) عاشقة الليل ص ٢٥

الناس ، وما كانت تأنس إلا بالليل يلفها بظلمته فتتاجيه وتبته أحزانها ، وهي مع ذلك تخشاه وترهبه : تخشاه لما فيه من غموض وما يثيره في نفسها من رهبة ، ولكنه مع ذلك كان الصديق الوحيد الذي تأنس به :

ليس إلا الحزن يمشي في كيـــــــــــــــــالي  
وأنا في ظلمة الليل الصديق<sup>(٤)</sup>

كانت شاعرتنا تخشى كل ما يحمل في طياته صورة الموت أو يرمز اليه :  
كانت تخشى مثلا غروب الشمس لأنه نذير بغروب شمس الحياة :

رفّ حولي الليل والصمت الكيب  
وتمشت في كيــــــــالي السرعشات  
أبني معنى هاج في نفسي الغروب  
أجفلت في جسدي منه الحياة  
وسرى في مسمعي همس غريب  
كلّسه هول ورعب وشكالة  
واعتراني خاطر مشج رهيب  
وتجلى لي لحيــــــــالتي الممــــــــلت<sup>(٥)</sup>

وانتهى الأمر بالشاعرة الى أنها أصبحت ترى نفسها سفينة تائهة في بحر الوجود لا تجد ميناء تحطّ فيه مراسيها :

لا شيء يمسح أدمعي لاحلم تلمحه عيوني  
لا شاطئء ترنو اليه سفيتي تحت الدّجون  
كتبت لي الأقدار أن أمشي على شوك السنين  
جسما تعذّبه كآبة خالفق جمّ الحنين<sup>(٦)</sup>

---

(٤) المصدر السابق ص ٧٥

(٥) المصدر السابق ص ٧٦

(٦) المصدر السابق ص ١٣٣

ما سرّ هذه الغمامة السوداء التي استمرت تظّل شعر نازك طوال أيام صباها ؟ بواعث شتى صبغت شعر نازك في تلك الحقبة بهذا اللون الحالك السواد ، وقد أدركت الشاعرة بعضاً من هذه البواعث وأفضت اليها بأسرارها العميقة وصارحتنا بهواجسها في المقدمة التي كتبتها لمطولاتها الثلاث — أو ثلاثيتها — . وأول هذه البواعث هاجس الخوف من الموت الذي لازمها منذ باكورة صباها ولم يفرقها حين تقدمت بها السن ، ومن هنا كانت تخالف فيلسوف التشاؤم الأول شوبنهاور فيما ذهب اليه من أن الموت نعمة من أعظم النعم — على رغم إعجابها بنظراته — فتقول : « والواقع أن تشاؤمي قد فاق تشاؤم شوبنهاور نفسه ، لأنه كما يبدو — كان يعتقد أن الموت نعيم لأنه يختم عذاب الانسان ، أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت : كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباي الى سن متأخرة . » (٣)

هاجس الموت كان يطاردها أنى ذهبت ، وما استطاعت أن تطامن منه بدواء الإيمان وبلسمه لأن نفسها كانت عرضة للقلق والشك إبان تلك الحقبة ، فكانت ترتعد فرقاً كلما لاح لها ظلّه . تصاب بالحمى سنة ١٩٤٥ فيخيل اليها أنها باتت قاب قوس من الموت وهي لمزالت يافعة العود ترنو الى الحياة بعينين ظامتين وتشوف الى ارتشاف متعها ، وتراودها أطيايف الموت المخيفة فتوحي اليها بقصيدتها « بين فكي الموت » ، ونسمعها تقول منها :

هأنبا بين فكيّ الموت  
قلبا لم يزل راعشا بحبّ الحياة  
وعيوننا ظمأى الى متع الكون  
تناجسي مفاتن الأمسيات  
لم أزل برعما على غصن الدهر  
جديد الأحلام والأمنيات

(٧) مقدمة مطولتها : « مأساة الحياة وأغنية للانسان » ، ص ٧



اللاحقة ، على رغم أن إيمانها بالله واذعانها لمشيئته في المرحلة الثانية قد طامنا شيئاً ما من حدة مخاوفها .

والباعث الثاني لأحزان الشاعرة وتشاؤمها المبكر تأثرها بالمذهب الرومانسي الذي تأثر به جبهة أدبائنا وشعرائنا منذ مستهل القرن العشرين ، والمذهب الرومانسي كان خديناً للحزن ينفث في مزامير الشعراء والكتّاب ألحاناً شجيّة تشيع الأسى . لقد حدّثتنا الشاعرة في مقدّمها لمطولتها « مأساة الحياة » عن تأثرها بهذا المذهب فقالت : « ولقد كانت مأساة الحياة صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتني في سنّ العشرين وما تلت من سنوات » (١١) وكانت جلّ قراءتها تنصب على الشعر الرومانسي الإنكليزي وكان اعجابها واضحاً بحملة لواء هذا الشعر من أمثال كيتس وبايرون وتوماس غراي وشلي ، وترجمت شعراً طائفة من قصائدهم ، وقد لقي هذا الاتجاه في نفس الشاعرة تربة مواتية فأثبت فيها بذور الحزن وفتح براعم الأسى من نحو ، وجعلها من نحو آخر تختار لقصائدها الموضوعات الأثيرة لدى أتباع الرومانسية : مناجاة الطبيعة ، وصف غروب الشمس ، إثثار العزلة والوحلة الخ . وكانت الكآبة الرومانسية تلج عليها إلحاحاً متصلاً في اشعرها الأولى ، تعصرها عصرأ وتجعلها تبعث الآهات والزفرات :

رحمك يا أيدي الكآبة ما الذي قد كان مني  
ملاذ جنيت لتعصري قلبي وأحلامي ولحني  
أبدأ تمّدين الجناح على خيالاتي وقسي  
وتلوّنين مشاعري بسواد آهاتي وحزني (١٢)

ومن نتاج الرومانسية هذا التمرد الذي يبرز قوياً في قصائدها الأولى ، بل إن الحزن عندها صورة من صور التمرد ، وهي تثور حتى على الشمس :

وقفت أملك الشمس صرخة بها

---

(١١) مقدمة « مأساة الحياة .. » ص ٩

(١٢) عاشقة الليل ص ١٣٣

يا شمس مثلك قلبي المتمرد  
قلبي الذي جرف الحيلة شبابه  
وسقى النجوم ضياؤه المتجدد  
مهلا ولا يحدعك حزن حائر  
في مقتلتي ودمعة تنهد  
فالحزن صورة ثورتني وتمردني  
تحت الليالي والألوهة تشهد<sup>(١٣)</sup>

بل إنها ترى أن أشعة الشمس وأضواءها أضعف من لهيب تمردها :

أضواؤك المتراقصت جميعها  
يا شمس أضعف من لهيب تمردني<sup>(١٤)</sup>

ومن سمات التأثير الرومانسي لديها كذلك ميلها الى مناجاة الطبيعة وتصوير مشاهدتها : غروب الشمس ، البحر ، الليل ، المطر ، الخ ... كانت تنفق أمسياتها في تأمل السماء ومناجاة الليل والإصغاء الى هديل الحمام وسجع القماري وفي ذرف الدموع ، فاذا عبرت عن أحاسيسها شعراً أبدعت لنا لوحات رومانسية ناضجة بالأسى من نحو قولها :

جلست أناجي سكون المساء  
وأرملق لون الظلام الحزين  
وأرسل أغنيتي في الفضاء  
وأبكي على كل قلب غيب  
أصيح الى همسات الحمام  
وأسمع في الليل وقع المطر  
وأنا قمرية في الظلام

---

(١٣) المصدر السابق ص ٢٨

(١٤) للمصدر السابق ص ٢٣

## وأهات طاحونة من بعيد تنوح المساء وتشكو الكلال (١٥)

والى جانب التأثير الرومانسي ينبغي ألا نغفل أثر مطالعاتها الفلسفية فى اتجاهها المتشائم ، وقد رأيناها فى مقدمة مطولتها « مأساة الحياة » تصرح بتأثيرها بأفكار فيلسوف التشاؤم شوبنهاور .

وباعت آخر من بواعث الحزن فى شعرها هو الأحداث التى ألمت بالإنسانية وبالعالم العربى منذ الحرب العالمية الأولى حتى الخمسينات — وقد عرضت لجانب منها فى مستهل حديثي — ومن المحقق أن نفس الشاعرة السريعة الانفعال واحساسها المرهف وشعورها القومى الصلداق ، كل ذلك جعلها مهية للانفعال بالأحداث التى توالى على العالم ، وعلى الوطن العربى خاصة : وقوع البلاد العربية فى قبضة المستعمرى الغربى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، الصراع فى سبيل الخلاص من نير الاستعمار ، تواطؤ بعض الأنظمة العربية الرجعية مع المستعمر الأجنبى ، نشوب الحرب العالمية الثانية وما جرت به من مأس وما أفرزته من أسلحة فتاكة وبخاصة القنبلة الذرية ، بوادر الصراع العربى — الصهيونى ، الخ . « هذا بالإضافة الى ما اتسمت به الشاعرة من انفعال قوى بمشاهد البؤس والفقر التى كانت تقع تحت نظرها ونقمتها على فساد الأحوال الاجتماعية .

وأخيرا يبدو لى أن من دواعى الحزن والقلق اللذين استأثرا بنفس الشاعرة إبان تلك الحقبة شعورها بالعجز عن ادراك كنه الوجود والغاز الكون . كانت أمواج الشك والحيرة والقلق تتقاذفها وتعصف بها ، وكانت تحاول جاهدة الوصول الى شاطئ اليقين لينقلها مما تعانى من العذاب النفسى ، وقد صوّرت الشاعرة هذه المعاناة وهذه الحيرة فى شعرها إبان تلك الحقبة ، تقول مثلا من قصيدتها « فى وادى الحياة » :

تائهة والحياة بحر شاطئه مبعد سحيق  
تائهة والظلام داج والصمت تحت الدجى عميق

\*\*\*

ماذا وراء الحيلة ماذا أي غمـوض وأي سر  
وفيم جئنا وكيف غمضى يا زورقي قل لأي بحر  
يدفعك الموج كل يوم أين ترى آخر المقر<sup>(١٦)</sup>

\*\*\*

في مطولة نازك الأولى « مأساة الحياة » التي فرغت من نظمها عام ١٩٤٦ تتجلى كذلك نفسية الشاعرة القائمة النزاعة الى التشاؤم ، اذ أنها نظمتها بوحى المؤثرات التي تحدثت عنها والتي كان من نتاجها كذلك باكورة نتاجها الشعرى « عاشقة الليل » . وهذه المطولة التي بلغ تعدد أبياتها ألفا ومائتي بيت معرض لنظرات الشاعرة في الحياة والموت ولموقفها من الأحداث التي ألمت بالإنسانية في تلك الحقبة وللمسوغات التي جعلتها تنظر الى الحياة نظرتها القائمة تلك . وهي لا تقنع بأن تضع شعرها بين أيدينا لنستخرج منه ما أرادت أن تقوله وانما تقدم لهذا الشعر بمقدمة تستعرض فيها موضوعات القصيدة وأغراضها ، والفكرة التي تلور حولها المطولة تتلخص في أن السعادة مفقودة في هذا العالم ، تقول : « وكان موضوعها فلسفيا يدور حول الموت والحياة وما وراءهما من أسرار . وقد تخلل القصيدة جزء منها شكوت فيه من المآسي التي سببتها الحرب العالمية الثانية التي كانت تستعر في الغرب ودعوت الى السلام وتغيت به ونددت بتجلز الحرب وقاتلي البشر . ثم انتقلت الى الحديث عن السعادة متسائلة إن كان لها وجود حق في الدنيا ، ثم رحلت أبحث عنها في مختلف الأوساط متسائلة ان كان لها وجود حق في الدنيا ، ثم رحلت أبحث عنها في مختلف الأوساط فلا أجدها .. »<sup>(١٧)</sup> فمأساة الحياة في نظر الشاعرة تكمن في فقدان السعادة وغلبة الألم والخوف والحزن على

(١٦) المصدر السابق ص ٨٦

(١٧) مقدمة للمطولة ، ص ٧



أحاسيس الانسان وانتصر الشرّ على الخير في هذا العالم .

مطولة « مأساة الحياة » التي اختلرت لها البحر الخفيف ولم تمنح فيها الى الشعر الحر — هي اذن معرض لفلسفة الشاعرة بنت الاثني والعشرين ربيعاً في الحياة وأحناؤها والناس ونزعاتهم والوجود وأسراره والموت — الكلثة الحقيقية في هذا الوجود — ومستهل القصيدة يفصح عن نظرتها المتشائمة :

عبثاً تحلمين شاعرتي ما من صباح لليل هذا الوجود  
عبثاً تسألين لن يكشف السرّ ولن تنعمي بفكّ القيود(١٨)

وحين نمضي في قراءتها تطالعنا بواعث هذا التشاؤم وسر ذلك الحزن الذي كان يستبدّ بها ويعتصر قوّادها ، فهي قد حلّوت إدراك كنه الحياة والوجود فأخفقت :

هو سرّ الحياة دقّ على الأفهام حتى ضاقت به الحكماء  
فأياسي يا فتاة ما فهمت من قبل أسرارها فقيم الرجاء(١٩)

وهي ترى الموت يحصد أرواح الناس وينقص على الأحياء استمتاعهم بحياتهم فلا تملك الآ الشعور بالحزن لمصيرهم .

جاء من قبل أن تحييي الى الدنيا ملايين ثم زالوا وبلادوا  
ليت شعري ماذا جنوا من لياليهم وأين الأفراح والأعياد(٢٠)

ولا تملك ونحن نقرأ آياتها في الموت الا تذكر قصيدة فيلسوف المعرة التي أراد أن يرثي بها صديقاً له فرثى الناس جميعاً وتسأل بحيرة وحرقة :  
صاح هذى قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد

والموت في نظر الشاعرة لغز يستعصي على الأفهام ، وهي تقرّ بعجزها عن إدراك سرّ الحياة فبلديه أن تكون عن حل لغز الموت أعجز :

(١٨) « مأساة الحياة » ص ٢١

(١٩) المصدر السابق ص ٢٣

(٢٠) المصدر السابق ص ٢٣

هل فهمت الحياة كي أفهم الموت وأدنو من سرّه المكنون  
لم يزل عالم النية لغزاً عزّ حلاً على قوّادي الحزين<sup>(٢١)</sup>

وتمضي الشاعرة بعدئذ ترسم صور الحياة القائمة صورة تلو صورة وتصبّ عليها جلم نعمتها ومسخطها فهي لا تسقي العطاش الا كؤوساً من السمّ ممّوّهة بطبقة من الرحيق ، وهي لا تزرع الا الأشواك ، وهي ظلمة لا ينبلج بعدها ضياء ، وهي آثام يقفو بعضها اثر بعض .

وتطلق الشاعرة بعدئذ في رحلة شعرية تتنلّول فيها موضوعات متباينة ولكنها على تباينها تمثل موقفاً واحداً للشاعرة هو إحساسها بفقدان السعادة في هذه الدنيا وغلبة الشقاء والألم على حياة الناس . وهذا الموقف يجسد التشاؤم الذي كانت تعيش في بحرانه وتنقاد اليه بفكرها وعاطفتها ، فهي تتساءل ما اللنب الذي ارتكبه آدم لنؤدّي نحن الحساب عنه ونعاقب بسببه ! وهب أن آدم ارتكب إنمّا أفلا يكفيه عقوبة فقنانه فردوسه وهبوطه الى الأرض ليلقى ثمة شتى ألوان العناء والخطوب :

حسبه أنه أقى الأرض مطروداً من الخلد مستطاراً حزينا  
حسبه ما رأى من الشرّ والإثم وماذاق من عذاب السنين<sup>(٢٢)</sup>  
ثم تعرض لقصة قايل وهابيل — وهي قصة أثيرة الى قلوب شعراء  
الرومانسية والرمزية في الغرب — فتستخلص منها مغزى واحداً : انها لعنة  
السما انصبت على الأرض فأحالت الحياة فيها الى شقاء متصل :  
إنها لعنة السماء على العالم مسدولة الرؤى مكفهّره  
كلما ذاق قطرة من نعيم أعقبتها من الأسى ألف قطره<sup>(٢٣)</sup>

وتتنلّول بعدئذ الحرب العالمية الثانية — والحروب في نظر الشاعرة أم الرزايا — وتتساءل أما يكفي ما عاناه الناس من الحرب العالمية الأولى حتى يتلّوا

(٢١) المصدر السابق ص ٢٦

(٢٢) المصدر السابق ص ٣٩

(٢٣) المصدر السابق ص ٥٠

بغرب أخرى أشدّ تدميراً . وتتوالى اللوحات تصور مآسي الحرب وما خلفته من هلاك الأنفس وتدمير المنشآت وتشريد الأطفال والأسر ، وإن دلّ قيام الحروب على أمر فإنما يدل على تأصل جنور الشر في النفس البشرية :

هكذا شاعت المقلدير للعالم إثم وشقوة وحسروب  
وهي النفس تحمل الشرّ والبغض فمالذا يفيدها التهذيب<sup>(٢٤)</sup>

وهي تصوغ بعد ذلك أنشودة للسلام تدعو فيها البشر على اختلاف أجناسهم وأوطانهم الى نبذ الضغائن والتعاضد بأمن وسلام وتجنب الحرب التي لا يجنون من ورائها الا الويلات ، وتتساءل عن دواعي الصراع بين البشر فما تجد له مسوغاً مقبولاً : أهو حبّ الثراء ؟ وما نفع المال بعد الموت ، لقد ثوى في المقابر الأغنياء والفقراء جنباً الى جنب وليس ثمة فارق بينهما :

انظروا ها هنا على الشوك والرمل ثوى الأغنياء والمعدمون  
أي فرق ترى وهل غير صمت الموت فوق القبور والراقدين<sup>(٢٥)</sup>  
وحين نقرأ بيتها هذين لا يسعنا الا أن نذكر حكمة طرفة ابن العشرين :  
أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوي في البطالة مفسد

أهو المجد اذن ؟ انه لمجد زائف لا يشرف صاحبه . ثمة أمر أخطر ينبغي لنا الالتفات اليه : ذلك هو سرّ هذا الكون وكنه هذا الوجود . وهنا تتجلى حيرة الشاعر وشكوكها وقلقها إزاء اللغز الكوني :

ما الذي يطلع النجوم على الكون مساء ماكنه هذا الوجود  
أي شيء هذا الفضاء وما سرّ دجاء هل خلقه من حلود<sup>(٢٦)</sup>  
ليس ثمة أمر يستحق اذن أن نصطرح من أجله ونقتتل ، فلندع الحرب اذن ولنلذ بسلام يبعد عنا الشقاء ولتسد بيننا شرعة الحجة النقية :

---

(٢٤) المصدر السابق ص ٦٤

(٢٥) المصدر السابق ص ٤٢

(٢٦) المصدر السابق ص ٥٦

لن تلوم الأيام لن يحفظ الدهر كيانا لكائن بشرى  
فلندع هذه الضغائن والأحقاذ لنحيا في الوداد النقي<sup>(٢٧)</sup>

ومن الهواجس التي كانت تلحّ على نازك في تلك الحقبة البحث عن  
السعادة ، فقد حاولت جهدها أن تلتصقها في مختلف مظاهرها وحيث يخيّل إلى  
الناس أنها موجودة ، ولكنها أخفقت في مسعاها ولم تظفر بباطل وليس في علمنا  
هذا الا الألم والشقاء :

عالم كلّ من على وجهه يشقى ويقضى الأيام حزنا ويأسا  
جرّعته السنين حنظلها المرّ فعاف الحياة عينا ونفسا<sup>(٢٨)</sup>

لقد بحثت الشاعرة عن السعادة في كل مكان : بحثت عنها أول الأمر في  
قصور الأغنياء المترفين وفي ظنها أن المال هو مفتاح السعادة ، ولكنها حين  
ولجت هذه القصور خلب ظنها ، اذ أنها لم تجد فيها الا قلوباً دامية وعيوناً  
باكية :

كم وراء القصور من مقل تبكي وتشكو فسلوة المقلور  
كم قلوب تودّ أن تبذل القصر بكوخ على ضفاف الغدير<sup>(٢٩)</sup>

فان يكنّ المال عاجزاً عن شراء السعادة فلعلها تتحقق لدى الزهاد والرهبان  
العازفين عن الدنيا ومتاعها . فلنلج اذن أديرتهم وصوامعهم وفي يدنا قنديل  
ديوجين باحثين عن طلبتنا العزيزة المنال . فلماذا نرى ؟ اننا لا نرى الا وجوها  
يعلوها الشحوب ولا نجد لدى هؤلاء الزاهدين في الدنيا الا الكآبة والحزن .  
وهكذا تفارق الشاعرة معابد الرهبان وقد خلب أملها في الظفر بطلبتها :  
أيها المعبد الحزين وداعا أنت يا من لاذت به آمالي

---

(٢٧) المصدر السابق ص ٦٥

(٢٨) المصدر السابق ص ٧٣

(٢٩) المصدر السابق ص ٧٦

لم أجد في حماك زهرة أحلامي فياضية السرى والكلال (٣٠)

فلذا لم تكن السعادة متاحة للأغنياء المترفين ولا للرهبان فلعلها تكون متاحة للأشرار الآثمين الذين لا تقف الحواجز في طريق ما يبتغون تحقيقه . ولكن الشاعرة لا تلقى لديهم كذلك السعادة المنشودة لأن ضميرهم يؤرقهم وينقص عليهم هناءتهم .

وتتابع الشاعرة مسيرتها الشاقة سعيا وراء السعادة، فلذا وقعت على كوخ ريفي بسيط يحبو عند قدميه جدول ماء وتلتحف الأرض حوله بغلالة خضراء مونة وقع في خاطرها أنها أصابت السعادة المرجوة في هذه الجنة الوارفة الظلال ، هنا حيث تستحم آلهة الأنهار في الماء تحت ظل الخمائيل وحيث كل شيء جميل ، ولكن عجايبا مبال سكان هذه الجنة متجهمين حزاني ! إن التعاسة أبت إلا أن تنسج خيوطها العنكبوتية على سكان الريف أيضا ، فلهم كذلك همومهم وما ينقص عليهم حياتهم . فلتدعهم اذن وتفض الى هيكل الفن لعلها تجد في رحابه السعادة المرجوة ، ولتهبط في شاطئ الشعر تلتمس فيه بغيتها ، ولكن الشاعر يجيب رجاءها أيضا ، فهو كتيب ساهم النظرات مسهد الطرف ، وهو لا يرى من الحياة إلا جانبها المأساوي وحياته ماهي الا عذاب متصل :

هكذا في العذاب تمضي حياة الشاعر الملهم الرقيق وتنسى  
هكذا يملأ الوجود جمالا وينوق الآلام كأسا فكأسا (٣١)

والشاعرة لا تملك حينئذ الا أن تنشر الشراع مرة أخرى وأن تدفع بسفيتها في خضم الحياة سعيا وراء برق السعادة الخلب ، وحين ترسو سفيتها على شاطئ العشاق وتعاين الشاعرة ما أصابهم من بلاء العشق وتبريحه — وقصة المجنون شاهد على مصير العشاق التعس — توقن أنها ما زالت بعيدة عن نيل بغيتها ، وأن السعادة ماهي الا أسطورة تهذي بها ألسن الأشقياء وتغدغ أمانهم التي لا سبيل

(٣٠) المصدر السابق ص ٨٥

(٣١) المصدر السابق ص ١٢٩

الى تحققها ، وأن الألم هو الحقيقة الوحيدة في هذا الوجود ، وعالمنا هنا مصوغ  
من محض الألم والعناء :

نحن نحيا في عالم كله دمع وعمر يفيض يأسا وحزنا  
تتشقى عناصر الزمن القاسي بأهانتنا وتسخر منّا (٣٢)

وتعاطف الكآبة في نفس الشاعرة حتى أن الربيع الجميل يعجز عن تبديدها ،  
وحتى ترى أن كل مافي الطبيعة يوحي بالكآبة : صوت الطاحونة المحزونة ، وبكاء  
الحمامة ، ونعيق الغراب ، وأزيز النحل ، وتمنى الشاعرة وهي في قمة كآبتها أن  
تتحقق أسطورة نهر النسيان لتشرب من مائه وتنسى ما تعانيه من كآبة ووحشة .  
ولكن — وأسفاه — ليس ثمة وجود لهذا النهر ، فلنجاهه مصيرنا المحتوم ولنستعد  
للقاء الموت ، ولنغتم لحظات العمر قبل أن نحترمنا يد المنية القاسية . وهنا تقف  
الشاعرة مرتعلة واجفة الأوصال وهي تتخيل شبح الموت والمصير التعس الذي  
ينتظر الكائن الحي ، وتراودها في هذه الوقفة تأملات علائقية قائمة ، وتتساءل : فيم  
جئنا الى هذا الوجود ؟ أو لم يكن من الخير لو أن حواء لم تقطف تلك الثمرة  
المشؤومة :

فيم جئنا هنا وماذا يعزينا عن العالم الذي قد فقدنا  
ليت حواء لم تلق ثمر اللوحة وليت الشيطان لم يتجسّأ (٣٣)

وتمضي الشاعرة بعد ذلك في مرثيتها للانسان فتتحدث عن شقاء الأطفال  
وأحزان الشباب وآلام الشيخوخة . فكذلك ترى الشاعرة أن الانسان تظلله  
التعاسة منذ مجيئه الى هذه الدنيا حتى أواخر حياته ، والحياة مأساة وشقاء  
متصل ، والسعادة في هذه الدنيا سراب خلاع . وملامات الشاعرة قد أخفقت  
في الظفر بها فلتضع نفسها بين يدي الله ولتستجد بالسماء لتمد يد العون الى

---

(٣٢) المصدر السابق ص ١٦١

(٣٣) المصدر السابق ص ١٩٩



الرومانسية ، ولكن مؤثرات أخرى أخذت تغزو نفس الشاعرة وفكرها وتترك بصماتها البارزة في شعرها وتلغفه في مسارات جديدة ، فقد وقفت نازك على الاتجاهاات الفنية الحديثة التي أعقبت الرومانسية ولا سيما الرمزية والسريالية والوجودية وتأثرت بها ، وكان من نتاج هذا التأثير ضمور ردود الفعل الانفعالية الساذجة على ماكان يلم بالشاعرة من أحداث وما تراه من مشاهد ليحل محلها التعمق في الذات وتأمل حركاتها الباطنة ومحاولة سبر أغوارها ورصد تحولاتها اللاشعورية . ولما كان التعبير الواضح عن خلجات النفس المبهمة أمراً عسيراً فقد اضطرت الشاعرة الى استخدام الرمز والتعويضات الغامضة — شأن شعراء الرمزية والسريالية — ولكنها لم تفرط فيها أفراطهم ، وأخذت تبتعد عن أسلوب التعبير المباشر الواضح الذي جرت عليه في شعرها من قبل ، كما اتجهت شخصيتها الفنية الى مزيد من النضج والاستواء الفني .

وفي ديوانها هذا تظل الرؤى الرومانسية والنغمة الحزينة غالبية على شعرها ، ولكن حزنها في هذه الحقبة من لون آخر ، فهو حزن يغوص في النفس بدلاً من أن يطفو على سطحها ، حزن من يدرك في نهاية المطاف أن مأساة الانسان الحقيقية إنما هي في ذاته القلقة المعبّدة وليست الأحداث الخارجية وحدها المسؤولة عما نحسّه من تشاؤم وقلق وضياح . ان خيطاً وجودياً بدأ يتسرب الى نفس الشاعرة وفنها فيبتل من نظرتها الى الحياة وأحداثها ويجعلها أقل استسلاماً لمصيرها وأكثر تمرداً ورفضاً ونزوعاً الى التحدي . انها قد تضيق بأحزانها فتصرف الدموع ولكنها في الوقت عينه تحسّ بميل الى الضحك الساخر ، فمن الأمور ما يحمل المفكر المتأمل على البكاء والضحك في آن واحد . ولنقرأ هذه الآيات فنحن واجدون فيها البكاء والتشاؤم والحسرة جنباً الى جنب الضحك والتمرد والتأمل الساخر :

وأبكي وأبكي فدعني لهيب يحطم روحي ويلوي المنى  
تعذبني حيرتي في الوجود وأصرخ من ألمي: من أنا  
منحت عيونا تحبّ الدموع وقلبا يحبّذ أن يطعننا  
وروحا تمترّ فيما يريد فمَج الظلام وعاف السنا

\*\*\*



وأضحك من كل ما في الوجود وفي ضحكى مرح ساخر  
فقلبي سخرية واحتقار يثرهما العالم العاثر  
أحذق من قمتي في الثرى فيضحكني دوده الناحر  
وأضحك ضحكة رب كليب تمرّد مخلوقه الكافر (٣٧)

ولم تتخلّ الشاعرة عن تشاؤمها ويأسها في هذه الحقبة ، بل لعلّ هنا  
التشاؤم قد غدا أشدّ حدة وأحفل بالمرارة ، فالشاعرة تكفر بالحياة والأمل  
والنعيم والخلود وبكل ما يتشبّث به الناس في هذه الدنيا ، والحياة في نظرها  
ماهي إلا :

هي لون عيني مَيّت  
هي وقع خطو القاتل المتلفّ  
أيامها المتجعّلات  
كالعطف المسموم ينضح بالملت  
أحلامها بسملت سعادة مخنّرة العيون  
ووراء بسمتها المنون (٣٨)

والأمل تمثلته الشاعرة حسرة الظمآن حين يرى صورة الكأس فوق جدار ،  
والنعيم بحثت عنه طويلا فلم تجده ، وأحلام الشباب حين سعت اليها وجدتها  
مصلوبة عند الرّجاج ، والخلود سعت اليه فما وجدت إلا الفناء .

وكانت الشاعرة تحسّ أن ثمة قوة غامضة مجهولة تطردها ، لعلها ذكريات  
الأمس البغيض ، أو لعلها النفس وما تحيish به من رغبت ، وعبثا تحاول  
الشاعرة الفرار من « أفعوانها » :

ووراء الضيّب الشقيف  
ذلك الأفعوان الفظيع  
ذلك الغول أي انعتق

(٣٧) ديوان « شظايا ورماد » ص ٥٢

(٣٨) المصدر السابق ص ٨٤

لقد بلغ اليأس غايته لدى الشاعرة ، وهي لم تبعد ترابها حين يرادها شبح الموت — شأنها بالأمس — فالحياة جفت ، وانطفأ شعلة الأجلام جعل الحياة غير ذات معنى :

وكانت فالحياة جنت وهذه الأكيوس الفارغات تسخر من  
ويعوم بالذهول في أعين الألام عادت أجي وأعمق لونها  
وسكون الحياة في جسد الأحلام لم يبق قط للعيش معنى

انها تترك الآن - وهي بعد لم تفارق أيلن الشبية - أنها لم تحن في حياتها  
إلا السراب ، ولم تجمع إلا الظلال ، والجماع أكلوه بؤبؤكم ، وأمانينا وهم خادع :

وأدركت أني أضعت زماناً طويلاً  
ألم الظلال وأخط في غفلة المستحيل  
ألم الظلال ولا شيء غير الظلال (١١)

هذه الفترة من الحياة الشاعرة كانت فترة عذاب نفسي مريض انتهى بها الى ضياع افضل فيه حبي ذاتها ، فالخبرة قلقلها والقلق يعصف بجوانحها والفرار يلجأ اليه لتبعد نفسها عن كل شيء يذكّر بمرورها بمرحلة من مراحل حياتها .  
ولقد انما تنسج له حياة تسعد وعظام د .

والسبلات تسأل من أنبياء  
لهم الملك فابعد فمعداة وفيه قد نزل  
أنا مثلها حري إحيى في ظلام  
تلفه من شيخ له من سبلات الدنيا  
لا شيء يمنع من السبلات  
أبقى أسأل والجواب  
سبلات السبلات السبلات (٤٧)

سبط عليه السلام السلطنة المعالي (١٢)

(٣٩) المصدر السابق ص ٧٩      فُتِحْنَا بِأَرْبَعٍ

(٤٠) المصدر السابق ص ١٠٦

(٤١) المصدر السابق ص ١٠٦

(٤١) المصدر السابق ص ١٠٦

(٤٢) المصدر السابق ص ١١٧



أولم نشبع الوجود ومن فيه احتقلوا ونمض باستهزاء  
ولماذا نبقى هنا أسمع الموت ينادى بنا فلم لا نجيب<sup>(٤٥)</sup>

لقد نفضت الشاعرة يدها من كل شيء ، وتخلّت عن طموحها وأمانها  
ومثلها ، واستبدّ بها الضجر القاتل والأسى :

وعفت طموحي وخشي الطويل  
عن الخير والحب والمثل العاليه  
وحقّرت سعي الى عالم مستحيل  
فخلف انخلاعي تنتظر الهلويه<sup>(٤٦)</sup>

ان ما ابتليت به الشاعرة من إحباط وخيبة أمل ويأس دفعها الى خلق عالم  
تعيش فيه بتصوراتها وأحلامها ، انها تحسّ بالحنين الى « يوتويا » تتحقّق فيها  
أمانها الخبيسة ورغباتها الخائبة :

ويوتويا حلم في دمي أموت وأحيا على ذكره  
تخيّلاته بلداً من غير على أفق حرت في سو  
هنالك عبر فضاء بعيد تلوب الكواكب في سحره  
يموت الضياء ولا يتحقّق مالونه ما شذى زهره  
هنالك حيث تلوب القيود وينطلق الفكر من أسره<sup>(٤٧)</sup>

° ° °

فكذلك نرى أن الشاعرة عاشت هذه الحقبة من حياتها حليقة للحزن  
والتشاؤم والكآبة والتمرد ، حتى اذا عمر الإيمان قلبها في الحقبة التي تلتها ونقله من  
الهاجس والوسلوس التي كانت تعيش فيه أصاب التحول نفسيّتها ، فحلّ شيء  
من التفاؤل والإقبال على الحياة والإذعان لقضاء الله مكان التشاؤم والنظرة

---

(٤٥) المصدر السابق ص ١٠٨

(٤٦) المصدر السابق ص ١٢٣

(٤٧) المصدر السابق ص ٣٨

السوداوية ، وشعرها في الحقيقة الثانية يعكس مشاعرها هذه ( قرارة الموجة ، شجرة القمر ، تمة المطولة : أغنية للانسان ) .

ولكن هل يعني هذا التحول الذي طرأ على نفسية الشاعرة منذ عام ١٩٥٠ وانعكس صلاه في شعرها أن كابوس الكتابة قد فارقها فراقاً أبدياً وأن غمامة الحزن قد انقشعت من سمائها الى غير عودة ؟

في الحق أن حلول الاطمئنان النفسي في قلب كان من قبل نهبه الشك والقلق لا يعني أن هذا القلب لم يعد فيه متسع لشعور الحزن وأنه أوصد بابه ونوافذه دون رياح الأسى . وثمة فارق أساسي بين الشعور بالحزن والنظرة المتشائمة ، فالحزن قد يغزو نفساً بعيدة كل البعد عن التشاؤم وكراهية الحياة ، ولحن زایل التشاؤم نفس الشاعرة في الحقبة الثانية إن خيطاً نحيلاً من الحزن ظل يتراءى في شعرها ، ولا عجب فالشاعر — أي شاعر — بسبب من رهافة حسه وسرعة انفعاله ، لا مفر له من أن يحزنه ما يقع تحت بصو أو ما يسمع به من مأس وكوارث تلثم بالانسانية ، كما أن طائفة من أحداث الحياة اليومية المؤلمة خليقة بأن تثير في نفسه الأسى وان لم تحمله على التشاؤم وكراهية الوجود : موت عزيز ، أو إخفاق مسعى ، أو فقدان تحفة فنية أو نحو ذلك مما يثير في النفس حزناً علزلاً لا يطول أمده . وهذا الخيط النحيل من الحزن بوسعنا أن نتبينه في قصائد مثل : الشهيد ، ثلاث مرات : لأمي ، الزاقتة المذبوحة (٤٨) ، خمس أغان للألم (٤٩) ، الخ .. على أن الشاعرة كانت تستقبل هذه الأحداث بحزن هادئ ليس من نوع ذلك الحزن العنيف الذي كان يعصف بكيانها أيام شببتها ، وينظرة يغلب عليها الرضى وتقبل الواقع . وهذا التحول كان وليد عوامل شتى منها اتساع آفاقها الثقافية واستيعابها أحداث الحياة على نحو أعمق يبين الانفعالية التلقائية السطحية التي تراود ذوى الحس المرهف أيام شببتهم ، ومنها الإيمان بالله الذي بدأ يتسرب الى نفسها ويعمر قلبها فيمحو ما كان يحتلج فيه من قلق وشك .

فإذا مضينا في مطالعة شعرها بعد تلك الحقبة في دولوبنها الأخيرة : « للصلاة

(٤٨) « ديوان قراوة الموجة » ص ٢٣٦ ، ٣٠٩ ، ٢٣٠

(٤٩) « ديوان » شجرة القمر » ص ٤٥٤

والثورة «، غلاة يعبره المأونة المبحرة» «مطلع من المستطاع أنفاج بلذيم تحول، أنجل في،  
 نفسية الشاعرة وشعرها . فمع استمرارية ارتباطها الوثيق بالأحداث البسيطة  
 والقومية. وخاصة وانفعالها المعنف بأحداث فلسطين ونقمة العارمة على الصهيونية  
 الباغية . فلجس أنش الشعرية أجنبت تنع على من ميل من الالتصاق بالثبات الالهية  
 والابتغال في محاربا - ( زنايق صوفية للرسل - المهجرة إلى الله - الخ )  
 وتغشاها روح صوفية لا تبرا من حزن هاديء وادع ، وتوجه نفسية الشاعرة في  
 هذه الحقبة إلى كون من الزهد في متاع الحياة وأضوائها وبكل ما يحفل الناس به  
 ويتكالبون عليه ، ولم تعد تنظر إلى الموت نظرة الخوف والرغبة ، وإنما تنظر إليه في  
 شيء من التسليم والرضى بمشيئة الله ، وإن ظلت تترى أن الموت فأساة الحيات  
 الكبرى على ما ذكرت في مقدمة مطولتها . وفي هذه الحقبة تتخلل عن جانب من  
 حماسها التي كانت تستعمل بها أحداث الحياة وأبطالها . وفي تصانيف هذا  
 الشعر أكاد أستشف حيط الحزن الذي رافقها طوال أيامها ، ولكنه الآن يستحيط  
 بحيل لا يكاد بين وحزن هاديء وادع أدنى إلى الخشوع الذي منحه المرء حين  
 يقف بين يدي الله في مصلى أو معبد .



# ظاهرة التفاضل في شعر نازك الملائكة

سالم الحمداني  
كلية الآداب — جامعة الموصل





### وقفه أمام حزن نازك :

ليس من السهل على دارس الأدب التصدي للدراسة الظواهر الأدبية دون أن تهيأ له مستلزمات هذه الدراسة ، ذلك أن هذه الظواهر تخضع للعديد من العوامل الاجتماعية والسياسية ، كما تخضع لعوامل نفسية أو منعطفات فكرية .

وإذا كانت ظواهر الأدب هذه مرهونة بالعوامل التي ذكرنا ، فإنها تتخذ أحيانا مسارات متغيرة تنتهي بها الى دروب مختلفة تقتضي من الدارس تتبعها وتعليل اسبابها التي تدفع اليها ، او تكمن خلفها ، واستنادا الى هذا المنطلق يمكننا القول بأن دراسة أية ظاهرة في الأدب تحتاج من الدارس الى ( وقفه طويلة ومتأنية ، لأن وراء الوقفة العاجلة والنظرة السريعة تكمن مخاطر كثيرة قد تسبب انزلاقا خطيرا يكون من الصعب تفاديه ونجاوز مخاطره في ميدان البحث ) .<sup>(١)</sup>

وعلى نحو هذه الاسس يمكن دراسة الظواهر الادبية ، دراسة موضوعية تتخطى العواطف ، وتستند الى الأساليب المقننة ، وفي هذه الحال وحسب ، تقف الدراسة على قاعدة متينة ، وتعتمد على أسس صحيحة . وقد يسأل البعض عن الأسباب التي دفعت بنا الى هذه الوقفة القصيرة أمام حزن نازك ، في حين أن هدف هذه الدراسة يتوجه الى الكشف عن ظاهرة التفاضل ؟

---

(١) سالم الحسباني : ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة ص ٥ .



[illegible]

فاذا كان ثمة ما يشير الى تغير في موقفها هذا ازاء كل ما ذكرنا ، وان هذا التغير لم يكن شيئا عارضا يطفو على السطح ، بل انه يشكل موقفا فكريا واعيا ، وينعكس في شعرها تجارب صادقة ، اذا تم لنا أن نكشف هذا المنعطف الفكري الجديد الذى يؤكده وعى وصدق فى الاحساس شديد ، وان ما يدل عليه فى شعرها ليس قليلا ، بل هو كثير ينمو ويتضح حتى ليصبح عند من يتأمله ويقف على مضامينه ، ظاهرة جذيرة بالدراسة ، عندئذ يكون من حقنا ان نكشف عن طبيعته ومضامينه ، بل اننا لا نعدو الحقيقة لو قلنا انه يطبع شعرنا المعاصر بطابع جديد يستحق عنده الوقوف وخاصة فى ما يمنحه من المعانى والأفكار .

—٢—

### أسباب ومواقف

فى حديثنا عن حزن نازك وعن تشاؤمها ، قررنا أن مرجع ذلك كله موقف فكرى تفلسفه الشاعرة من منطلق سلبي متشائم ، يتأثر ببعض فلسفات المتشائمين ، ويتفق مع وضعها النفسى المتأزم ، وشعورها الحاد ، وموقفها وتفكيرها القلق . ومرد ذلك عندنا ، الصورة التى رسمتها الشاعرة لعالمها المثالى الذى يتناقض مع الواقع الفاسد للعالم ، والتهرىء الذى أصاب حضارته المعاصرة ، وقد أحالها هذا الى كيان مهزوز انتهى بها الى ( التشكك فى وجود خالق مهيمن لهذه الخليقة ) .<sup>(١)</sup>

ويبدو لنا أن هذا هو أقوى الأسباب التى تكمن وراء حزنها ، لان عدم ايمانها بوجود خالق مسيطر قد أسلمها الى الضياع ، وسيطر على تفكيرها سيطرة عجيبة حرمتها من السعادة والاستقرار ، وحين اهتلت الى معرفة الله معرفة صحيحة ، وأمنت بوجوده ايمانا عميقا ، انفتحت نفسها على الخير ، وتدفقت فى عزوقها دماء حياة جديدة سعيدة ، عبرت عنها بقولها : ( والحمد لله على اننى

(١) من رسالة خطية .

اتجهت الى الايمان بالله ايماناً كاملاً عام ١٩٥٧<sup>(٥)</sup> . وهذا هو في رأينا مفتاح طريقها الى التفاؤل ، ومنه اتخذت موقفاً جديداً ازاء كل شيء في الحياة .

وليس صعباً على الدارس ان يجد في شعرها الفرق بين حالتين :

الأولى حالة الضياع التي مزقتها ، والثانية حالة التفاؤل التي سلكت دربها والتي طالما انتظرتها بلهف وشوق :

الريح مزقت الشراع فأبسن يضرب زورق  
والموج أطفأ ضوء مصباحي فماذا قد بقي  
وغدا سنسكب في الدجى من جفنى المغرورق  
وتسير امواج البحور على شاطئ المفرق<sup>(٦)</sup>

وأوضح ما يمكن ان تعبر عنه هذه الايات هو صورة نازك الحائرة القلقة ، الغارقة الممزقة . اما الحالة الثانية ، فهي صورة الآمال التي انتقلت معها الى عالم الحب والخير على جناح من الشوق :

مطار أحلامي يداني شرفات الديار  
يأوى الى محطة من أنجم ؛ من مطر هاطل  
من فضاء من كهـ————رب ، من بهار  
ومــــــن عير دافئ سائــــــل<sup>(٧)</sup>

ولعل القارئ لا يزال ينتظر الافصاح عن مضمون هذا الشوق ، والى من توجه به الشاعرة ، خصوصاً واننا قد انحنا الى أن سبب هذا المنعطف الجديد قد سلك الدرب الى الله ، فهل هي في هذه الصورة تعنيه وتلجأ اليه ؟ وسوف لن أدع الانتظار يطول على القارئ ، فأقول : انها في هذا التوجه تسعى الى حبيبها الجديد الذي منحها الحب والدفء ، وانقلها من ظلمات المفازات الراكدة . لقد

---

(٥) المرجع السابق

(٦) الديوان / عاشقة الليل ١ / ٦١٢ .

(٧) ديوان للصلاة والفرحة ص ١١٧ .





حبه خضرة مرج سافرت عبر سماوات وأكوان  
وصوت حفيفها عطس وعطس وقطران  
وحب مليكي المحبوب غير جوهر النار

---

هوى مليكي يللم كل أشتاتي ويجمعني<sup>(١٠)</sup>

لقد ألفنا في حزن نازك الحزين ، الصورة المشرقة والعبارة المتينة ، واللفظة الموحية ، ولكن شعرها المتفائل قد اضاف الى كل هذا ما يجذبنا اليه ويقرنا منه ، وما نستشعر فيه حلاوة الروح ، وعمق الفكرة .

ولرب سائل يسأل ، كيف كان سبيل نازك الى هذا لطريق الجديد ، وكيف استطاعت ان تغادر عالمها الذي استغرق منها سنوات طويلة ، وملاً أحب دواوينها الى نفسها ؟ بل كيف تيمناً لها أن تعبر ذلك الجدار الذي تراكمت عليه تجارب سنين عديدة ، ترى هل غادرت عالمها الضائع هذا من غير صراع ، أم أن هذا الصراع كان — كما يبدو — في شعرها شيئاً طبيعياً ؟

أما نحن فقد رأينا أن تيارها الحزين الذي سيطر على فكرة قصيدتها لأكثر من عشرين سنة ، لم يكن ليتركها هكذا دون صراع شديد يظهر في العديد من قصائدها ، ونرى أيضاً أن درياً جديداً قد انفتح امامها ، ويبدو انها بدأت تميل الى سلوكه ، وان قوة عظيمة وروحاً حيوية جديدة قد فتحت ذراعيها لها لتحضنها وتنتشلها من واقع الضياع الذي خيم على روحها ، فإذا هي الأخرى تقبل عليها مشرقة ملهوفة تهتف :

باسمك باسمك باسمك باسمك

يا ضوئي يا عطري يا مجدي يا نجمي

فباسم الله بدأت تخوض صراعها مع الأحزان والدموع والأعاصير والظلمات :

يا أمواج انشقي ، انشقي

---

(١٠) المرجع نفسه ص ١٢٦ — ١٢٧ .



عن ساحرة وعروس بحور  
تمسح جرحى ودموعي  
تضمن ان اعبر كالبرق  
للساطىء حيث حصاد نجومى وزروعى

فنازك هنا تصارع امواج بحرها المتلاطم ، وتسرع الخطى لتعبر الى حيث  
شاطىء الأمان والحب ، ولكن فيم يكمن هذا الحب والأمان ؟ أياكون وراء شاطئها  
الجديد شيء ما يسرى عنها ، ويدل حالها المتأزم الى حال آخر يمنحها الحيوية  
والسعادة والسلام نعم لقد أفصحت الشاعة عن هذا الحبيب ، انه قوة روحانية  
جميلة ، انه حبيبها الجديد أو يكون غير الله سبحانه وتعالى ؟ أفلا يستحق هذا  
البديل منها صراعاً مع الظلمة ورهبتها الوحشية ، والريح وأعاصيرها العاتية ؟ أيمكن  
أن يكون البديل غير قوة الهية عظيمة تمنحها الحيوية الدائبة والبركة الدائمة ؟ :

لحييى أكتب تحت الليل رسالة حب  
والظلمة كلب وحشى يجثم قربى ، والفرخ تهب  
هل أكتبها بفمى ؟ بفمى ؟  
ألهق على الصفحات حروقي ، اعصاني ، وصراخ دمي ؟

غير أن القوة الجبارة العاتية التي سيطرت على شاعرتنا لم تكن هينة لينة في  
صراعها معها ، ولذلك تلبو نازل هنا مفككة الأوصال ، متعبة البال ، تصور  
صراعها وحيرتها ، ولكنها لا تنسى أن تذكر هول القوة التي جابهتها ، ورمزت اليها  
وتقتذ بالسمة المموجة أو الأفعى الخفية، وها هي هنا تربط عالمها ذاك بالأرق  
الطويل ، والمساء المحترق ، ونزق العبرات ، وأنقاض الروح وخرائبها ربطا يعبر عن  
حيرتها الجديدة ، ويجسد صراعها الرهيب :

أأصور شوقى أم أرقى  
ورمى ساد مساقى المخترق  
أم أسقيها عبرات تنزف من قلبى ؟  
تنزو أنقاضى وخرائب روحي في أودية الورق ؟



أرأيت كيف انهلث في ولونج اعلم الله ، وكيف تعبرتنا عن هذا الاحاح حين كررنا الغزل (أدق) ثلاث مرات : المدح أكثر من مقصود المدح لانه التي تعبر عن صحوه الشاعر بعد غياب طويل عن عالم الله ، وهي صحوه تتركب سعيها الخيث الى رحاب الرحمة والطمأنينة .

على أن هذا الاندفاع الشديد الى هذه الأجواء ، والذي يؤكد المنعطف الجديد في فكرة قصيدة نازك الذي سيظهر لنا أنه يشكل ظاهرة جديدة في شعرها ، لم يأت بدلا يفاجيء الدارس بما يقدم من جديد من المعاني والأفكار بل وحتى في تطور القصيدة من ناعيتها الفنية كما سنرى ، فذلك أن ظاهرة كظاهرة الخلود صحت في الشاعر قبل أربعين عاما ولا يمكن أن تتغير دون أن تترك بصماتها واثارها على شعر هذه المرحلة ، بل أن ظاهرة الخلود هذه كانت سمة بارزة ميزت شعر نازك وطبعته بطابع الأصالة كما لاحظنا .

فلينظر من المنعطف هذا نأخذ لأن وحدة الخلود يظهر في شعرها منفقلا أحيانا في قصائد يفرضها الموقف على الشاعر حيناً ، ومتداخلا مختلطا مع التغاؤل بحيث يبدو وكأنها الظاهر بين تنصير عان على القاع ، وفي مثل هذه القصائد تبدو شاعرنا في صورة الإنسان القلق الحائر ، فهي والحالة هذه تراوح بين ظاهري الحزن والتغاول . . . ؟ ما حدثا سنته ينشأ جففا الله قومه به لمة

دليها :

وقد أحسنت الشاعر في التعبير عن هذا الموقف في قصيدة ( الخروج من المناهة ) وكانت موقفه كل التوافق في عنوان القصيدة التي تجسد فيها حيرة الشاعر وقلقها ، وفيها تصور كيف ثم لما أن تغادر عالم الكتابة الى عالم السعادة كما تجسد القصيدة أن تعرفه الله معرفة شخصية عميقة كانت وراء هذا التحول ، وان الروية الجديدة في معرفته كانت في الجانب الأول المطالب في اتخاذ موقف بديل يؤكد وضوح الوعي الفكري في هذا الاتجاه

وقد بدأت الشاعر القصيدة بما يوضح قلقها وحرارتها بسبب هذا الصراع فهي تقول :

أين نمضي وحولنا التية والعتمة - في غابة الضباب المالح حيث ( ٢١ )

زحف الليل ملء أعيننا مل هتافتنا ومل الجراح  
والدهاليز تحت أقدامنا تعد ول ملوية كدرب كفاح

الى أن تقول :

دربنا تائه سلام تمتد دولا تنتهي لأي مكان  
هذا هو درب الحزن كما وصفته نازك ، انه درب محفوف بالمهلك والمطامع  
والحق :

عن يمين وعن يسار شعاب من حقود مطامع ذئبيه  
انه طريق كما ترى شاعرنا يخلو من نبع الروح الالمى ، ويفتقد المثل السماوية  
السمحة ، ولهذا فقد صورته بأنه :

وطريق أنى مشينا مخيف أسود الضوء مخلي الظلال<sup>(١٢)</sup>  
ومن هنا فقد ولت الشاعرة وجهها شطر هذا النبع لتعقب من عطره  
الجميل :

بينما نحن... اذ تدفق فجر نابض العطر من وراء الليالى  
فما هي صورة هذا الفجر الذي هفت الشاعرة به ؟ .. انه درب مسربل  
بالضياء :

وتشير السهام هامة تكشف ف دربا مسربلا بالضياء

\*\*\*

شاطيء ماله حلود ويخبو عند أمواج بحره كل نوء  
ومن هنا فقد وقفت الشاعرة تهتف :

أيها العطر يا سماء أغانيها ويا وردة الرؤى والدفء  
وهو عطر يتأسى به المعذبون في الأرض :

---

(١٢) المرجع نفسه ص ١٠٤-١٠٧ .

يا دليلا نحس أصبعه فو ق أسانا ووجهه غير مرئ

كل هذا والشاعرة لا تكفي بعرض صورة لطريقها الجديد ، طريق النجاة والسلام والحب فحسب ، ولكنها توجه نقدها للمجتمع البشري ، وتستنكر عليه أن يسد على نفسه طريق السعادة ويتأذى في غيه وجبروته وطغيانه ، وبعده عن الله جل شأنه :

والام ابتعادنا عنك يا أجمـل وعد في تيهنا المكفهر؟  
تحتاشي نبع العدالة لا نقطـفـف منه ورد السنين الخضر

غير أن شاعرنا لا تلبث أن توضح هذا الطريق ، انه غدها المفضل الذي يعوضها عذاب سنين مضت ، ويمنحها روحا متغيرة مملوءة بالحياة والحياة .

وسنبني لنا غدا من ضياء الشـمس من كل منية معسولة(١٣)

وهذه الأبيات تؤكد دلالة اختلاط ظاهرتي الحزن والتفاؤل في شعر الشاعرة ، وهي ظاهرة جديدة بالإشارة لأنها تعكس صورة الصراع المتأني عن عزم الشاعرة على اختيار البديل لطريق التشاؤم واليأس ، وليس من بديل غير طريق التفاؤل بعد أن عثرت على مفتاحه .

ولابد لنا من تعليل لهذا الصراع أو هذا الاختلاط ، فالموقف في التجربة الشعورية هو الذي يفرضه في أغلب الأحيان ، ذلك أن المخزون من تجارب نازك كثير ، ولها فيه ذكريات عميقة لا تلبث أن تعود بين حين وآخر اذا توافرت له الحوافز على الخصوص ، وعلى سبيل المثال فان قصيدتها ( أقوى من القمر ) التي حفزها على نظمها سماعها لصوت أمها الحبيبة التي توفيت في لندن بين ذراعيها قد أعادت اليها ذكريات الأسى والألم ، فاذا هي تلهج بمشاعر الحزن والمرارة فتقول :

فسقينا السراب

حيث جرحنا الموت واحترقت شفتانا  
وأكلنا أسانا

---

(١٣) للرجع نفسه ص ١١٠-١١١ .



مجموعتها : (للمصلافة والثورة) تحتوي على قصائد (سوسنة) اسمها (القلندر) .  
 (الهمزة إلى الله) (رحمة على) (أولاد العود) (ثم تفرغ العبد) (الجزء من)  
 المتأخرة (للمصلافة والثورة) . وفي ديوان (بغير الوانه البحر) يكفي أن يكون  
 لاسم المجموعة دلالتها في تغيير مسار القصيدة ، وفي المجموعة قصائد (الماء  
 والبارود) و (زنايق صوفية للرسول) و (مرايا الشمس) و (ميلاد نهر  
 البنفسج) ولو قورنت هذه العناوين بعناوين مجموعات الشعرية السابقة لا تضح  
 الفرق الشاسع بينهما .

على أن ظاهرة التناؤل هذه لم تنطلق من خلال هاتين المجموعتين (فحسب) بل  
 جنورها كما اتضح لدينا تمتد الى ديوان (شجرة القمر) ، وتنبؤ في العنبر من  
 قصائده التي نظمت في الستينات كقصيدة مشغولة في (أفلا) وقصيدة (ثلاثية)  
 أغنيات عربية (قصيدة (فلاح ونان) ، في على أن هذه الجوانب قد امتدت الى بعض  
 قصائده الخمسينيات يوم كتبت الشاعرة تعيش مع الأحزان والأحلام ، ويظهر ذلك  
 في بعض قصائد تلك الفترة مثل قصيدة (اغنية ليالي الصيف) وقصيدة (الغنية  
 للقمر) . وما يلفت النظر ان قصائد هذه الفترة كانت كلها عن الطبيعة ، مما  
 يضعها في عداد الرومانتيكية . ولعل الشاعرة كانت تشد السلوان في تلك  
 القصائد شأنها شأن كل الشعراء الرومانتيكيين الذين كانوا (يشدون السلوان في  
 الطبيعة ... فيشركونها مشاعرهم ، ولذا يخاطبون الأشجار والنجوم والورود  
 والصخور وامواج البحر) . (١٥)

وقد نشأ منذ ثلاثة قرون مضى في أوروبا حركة فنية جديدة هي الرومانتيكية ،  
 وإذا كانت معرفة الله معرفة صحيحة وعميقة تمثل الخطى الفكرية المهمة لهذه  
 الظاهرة ، فانها من ناحية أخرى كانت سببا في تدهور بعض المواضع التي ارتبطت  
 بالقصيدة ، وفي توجيه المشاعر الشخصية للشاعرة بعيدا عن ذلك إلى عالم الشعيرة  
 بالضياع — وهو أثر مهم من آثار مواقف الجزن — . كان قد سيطر على نازك  
 لم ينظره من قبله قديما ولم يتغير أن يتخلص من الجوانب الأدبية كانت تلتزم إلى الله  
 وتلجأ إليه ، بل كانت تفرغ من روحها وتحتلها بالمشاعر الشخصية التي لا تفرق بين

هذه الظاهرة في كثير من المواقف التي كان الشعور بالضيق يسيطر عليها ، حتى  
إذا ما شعرت بالضيق منه وأحست بثقله ، لجأت إلى الله ، وتطلعت إلى رحمته :

يا ضياعي وعقم وجودي  
بين تهويمتي وصليل قيودي  
تتقاذف روحي رياح جهودي

.....

تتقطع أوتار عودي  
والم حطام نشيدي  
وأضيــــــــع خلودي<sup>(١٦)</sup>

هذا هو شعور نازك بالضيق وضيقها منه ، لكنها لا تلبث أن تسعى إلى  
عالمها الرحب الجديد تنسم عطره وتهتدي بضوئه ، وتتغنى بملكوته ، وتنشئ  
روحها بالقرب منه :

آه يا ملكي ، آه يا ربي

.....

إن عطرك أعذب من كل شيء وأجمل  
ونسيمك مـــــــــل<sup>(١٧)</sup>

وليس هذا فحسب ، فالله عند الشاعرة:  
وهو وردى وتسيحتي وشروقي  
هو سكر أدعيتي وانخطافي العميق  
هو ضوء هلالي الذي يلمع<sup>(١٨)</sup>

.....

وكما كانت معرفة الله عند نازك سببا في تحديد المواقف وتوجيه المشاعر فإنها  
فتحت أمامها طريقا جديدا للتعامل مع الطبيعة ، فقد كان وقوفها على مظاهرها

(١٦) (١٧) ديوان للصلاة والغزوة ص ١٤٥-١٤٧ .

(١٨) المرجع نفسه ص ١٤١ .



في مرحلة الحزن يعكس ما في نفسها من مشاعر الأسى والألم والحزن ، اما في مرحلة التفاؤل فقد ارتبط بمشاعر الآمال العريضة والحياة المشرقة والحب العميق ، ويمكننا أن نقول ان التفاؤل قد عمق احساسها الجميل بالطبيعة وطع في نفسها الشعور بالراحة ، وخاصة في مواقف الوجد الروحي كما تعكسه هذه الأبيات التي عبرت فيها عن حبها للرسول الكريم :

البحر اغماء لحن حب ، البحر زرقة  
البحر طفل مسترمل الشعر  
البحر تلهو عرائس الماء في تراميه الف جوقة

وجه حبيبي : زنايق ، أكؤس مياه  
وجه حبيبي يا بركة الصحو والوضاءه  
وجه حبيبي كسره الموج واقتناه  
أشعة زورقا شراعا  
يحضن أفقا ملونا يرتدى سماءه

هذا هو وجه محمد صلوات الله عليه ، وقد اقترن بالزنايق والمياه والموج والأشعة والزورق والشرع والأفق الملون والسماء ، كما أصبح اسمه الكريم مرتبطا بالعطور والاقحوان والزعفران والشنبر :

أحمد كانت عيناه بحرا  
تسقى بباب الوجود كانت تنشر عطرا  
تنبت في الصخر مرج شنبر وأقحوان  
تسيل نهرا  
من زعفران<sup>(١٩)</sup>

واذا كانت الشاعرة قد فضلت في الماضي فصل الخريف ومظاهره الطبيعية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون ، فإنها قد تحولت في مرحلة التفاؤل الى فصل

---

(١٩) ديوان بنجر ألوانه البحر ص ٥٨ .

الويلع لأننا نضعها بالعلماء نفوسنا بخلقها عالمها الجندريد ونظيرتها المتغيرة إلى الوجود  
والخبر والخيال. على الإطلاق نحن نحملها النظرية بل نقد القوتنا حينها إلى القول الكريم  
هذه القصيدة على مظاهر الحقيقة بل تجد ذلك في قوله: "أنا أرى في الدنيا  
أحمد يا صافي أرى كل أمطار أفرقت  
يا تلجج أول الموسم التلجج يا صافي  
مثل رفيف الأهداب في أعين النجوم"

وتحولت صورة الليل الخالك الطويل الصغير ما أخذت عندها شكلاً آخر  
أنا وأحمد  
سكون ليل ورجع تسيحه تنهد  
يحبنا البحر والمديـر  
أنا وأحمد  
يحبنا الليل يسهر  
.....

وفي مجال الارتباط بين القيم الروحية والطبيعة، تحقق القصيد طرازاً لوناً  
جديد في التصوير الفني الذي يؤكد الصلة العضوية بين شكل القصيدة  
ومضمونها، فهذا التطور الذي طرأ على فكر قصيدة التناؤل، صبحه تطوراً في  
تشكيل الصورة التي اتخذت أبعاداً جديدة، تتكون بالوان الطبيعة وتكمل  
بمظاهرها الرقيقة المختلفة، ويتشابه المعنوي منها مع المادى ليضع وشاحاً جذاباً  
يثير في نفس القارئ احساساً غريباً لا يستطيع له تعليل. وقد استطاع الشاعر  
الشاعرة أن توفر هذا التصوير بما استطاعت من قسرات عجزية وطاقات رفيعة  
وذلك حين وفرت لشعر الطبيعة الارتباط بالقيم الروحية طاقات عقلية معينة  
كخفة المفردات ورقة العبارات، وموسيقى تنعكس عن رشاقة الاستعارة  
وفرت لهذا الشعر ما يحتاجه من الوان الطبيعة الجذابة المختلفة.

المرجع العام للمعنى: نشرة الجريدة الكويتية  
والجدة بالانجليزية في مجلة "الطريق" سنة ١٩٦٤



أنثر القرآن اجنحة على كل المزارع  
حتى أرى اسم الله محفورا على شجراتها

.....

حتى أرى اسم الله أنداء وخضره  
ومن هنا يكون اسم الله معادلا موضوعيا للقيم الثورية ، وهو هنا يوحى الى  
دلالة التفاؤل بدلا من دلالات الحزن التي سيطرت على اتجاهاتها السابقة :  
أمنى أحـــــرر باسم ربي بالسلاح  
بالورد بالدمع المضيء مدائن الدم والجراح<sup>(٢٢)</sup>

كثيرا ما توحى نازك في هذه الفترة الى أن سبب تحولها من اليأس  
والاستسلام الى التمرد والثورة هو معرفة الله والايان به والاتصال بأجوائه  
الروحانية ، حتى يبدو لنا وكأنها تريد أن تمثل أمام الله ، ترجو منه الفضل ،  
وتطلب الرجاء ، وتعترف ازاءه العجز والتقصر :

وجدتك تبذر الاصرار ملء سواعد العمال  
وتفتح مغلق الاقفال

-----

وأنت تدفقي أنت انبثاق الضوء والعطر  
نثرت الخصب واللؤلؤ فوق شواطئ الحضر  
وفي روحي سكبت النار

-----

ينابيعي تفجرها  
واعماقي تطهرها  
مليكي طالت الرحلة طالت وانقضت أحقاب  
وبين عوالم مقفلة أبحرت ، أسأل ، أسأل الابواب<sup>(٢٣)</sup>

ولعل أقوى ما تتضح به هذه الظاهرة ، ظاهرة الارتباط بين القيم الروحية

(٢٢) المرجع نفسه ص ١٠٤-١٠٦ .

(٢٣) ديوان للملاء والثورة ص ٧١-٧٤ .

والقيم الثورية ، ما جاء في قصيدة ( للصلاة والثورة ) التي عبرت الشاعرة عن القيم الروحية فيها بالصلاة ، وجعلت منها سببا في تفجير أوضاعنا العربية المتهرئة وتغيير حالتهم من الذل الى الكرامة ، ومن الهزيمة الى النصر ، ومن اليأس الى التفاؤل ، ومن الخضوع الى الحرية :

متــــــى نصلى  
أثما صلاتنا انفجار  
صلاتنا ستطلع النهار  
تسلح العزل ، تعل راية الثوار  
صلاتنا ستشعل الأعصار  
ستزرع السلاح والزنبق في القفار  
تحول اليأس الى انتصار  
صلاتنا ستقتل الجذب الى اخضرار<sup>(٢٤)</sup>

وهذا هو بالضبط ما عبرت عنه في مقدمتها لهذه المجموعة حين قالت :  
( والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، فالإنسان الذي يصلى لله صلاة كاملة الأبعاد ، شاسعة التطلعات هو الإنسان الذي يعرف الرفض الحق والثورة على كل ما يبين كمال الانسانية ، لا بل ان الصلاة عندي هي نفسها الثورة ) .<sup>(٢٥)</sup> وهذا الموقف وامثاله له دلالاته الواضحة على التفاؤل ، لأن الصلاة — وهي مظهر من مظاهر القيم الروحية — والثورة التي هي أداة للتغيير يؤديان الى التفاؤل ويدلان عليه .

---

(٢٤) المرجع نفسه ص ١٥٩ .

(٢٥) المرجع نفسه ص ٩



يسمى حياتي وكان يعذبني أن أرى الفرد العراقي بلا حرية .. وكان ألمي بالغاً عندما دخل عبد الإله ونوري السعيد بغداد على دبابات الجيش البريطاني سنة ١٩٤١ ... والناقد المتعمق سرعان ما يتفهم الرموز الكثيرة التي تشير الى أنني كنت أتمزق حزناً على ما يجري في العراق » . (٢٧)

أما الآن فقد تغير موقفها ازاء هذا كله ، فهي تستبدل الاستسلام بالتمرد عليه ، لأن هذا التمرد صار يوازي إيمانها بالله ، وهذا الايمان كما ترى يمنحها صلابة الموقف .

والحق أن الشاعرة لم يدفعها الى التزام هذا الموقف عاطفة وطنية سريعة أو نظرة سطحية عاجلة ، وإنما دفع اليه بعد فكري واضح ووعي عميق تجاه الواقع الثوري الراهن ، ينسجم مع نضوجها السياسي الذي اتخذ بعداً جديداً لدى كل مواطن واع متصل بقضايانا الوطنية والقومية ، يضاف الى هذا خبرة طويلة بشؤون الحياة ونظرة نافذة الى الاحداث اكتسبتها الشاعرة في رحلاتها الكثيرة ، وعلاقاتها الواسعة ، وغير ذلك وتلك من العوامل التي انتهت بها الى هذا المنعطف الجديد .

ومن هنا فقد وقفت تنقد الأوضاع السياسية في الوطن العربي نقداً صريحاً وتسوق كلمتها الحرة ، كما يليها الموقف الصادق :

وبالأغالي قد رصفنا دربنا الحر ، غدا نعود  
الى فلسطين فيالكؤوس حررنا تراب الوطن المفقود  
في هذه الليلة ، تحيي سهرات ممتعه  
نخب العلو نخب آلياته المدرعه  
وطائرات فانتوم تمزق حجب الصوت في سمائنا  
ثم تعود فرحة مندفعه (٢٨)

وهي صورة للواقع العربي الذي انتهى الى سيطرة اعدائنا على أرضنا

---

(٢٧) المرجع نفسه ص ١٢٨ .

(٢٨) من رسالة خطية

العربية ، في حين يقف بعض الحكام من امريكا التي ساعدت اسرائيل على هذا الاحتلال موقفا تقول عنه نازك :

أمريكه تدعم تل أبيب من ارصدة العروبة المجمعه  
لبنان طفيل ضائع ، خلوده ، مجتمع  
أمريكه سيده الفيتو ونحن لم نزل خيامنا مهدده  
سلاحنا ألفاظنا المحاذرة العربيه  
ذللتنا بين يدي علونا تصبح في عيوننا  
تضج مـــــــلء الأورده  
ولم نزل أعناقنا تحت سكاكين اليهود  
لــــم تــــــزل مــــــدده

هذا هو رأيها فيما حدث ويحدث ، فهي تتألم ولكن من غير ضعف ،  
وتحتج وتثور على استسلام أمتنا ، بل إنها لتفضح حالها وتحلل صورة التهريء  
التي تحياها في ظل هذا الواقع :

في مطعم الســـــــوداى خمور جـــــــيده  
يا سيدي وتنتقي من تشتهي: أنسة أو سيده  
ونحن تحميننا حكومات شداد ورعه  
تسهر طـــــــول ليلها  
تعمل لاسترجاع كل قرية مضيمه  
والعربي لم يزل يصطاف في العام شهورا أربعه  
منهجه هذا الصباح رحلة نهريه وأشرعه  
والأمسيه  
في مسرح الأوبرا بين رقصة وأغنيه  
حول الكـــــــؤوس المُنسيه  
دافئه من أجل عينيها تطيب المعصيه (٢٩)

---

(٢٩) ديوان للصلاة والثورة ص ١٢٨-١٣٠ .



وهذه اللوحة الأدبية تجسد صورة الواقع السياسي للأمة العربية حتى انتهى الى ما انتهى اليه . ولست بحاجة الى تحليلها فهي تنبئ عن مضامينها ولا الى التعقيب عليها أو تفسيرها فهي تفسر نفسها بنفسها .

واما في قصيدة ( القنابل والياسمين ) فقد كانت نازك أكثر حدة ، وقد استخدمت فيها اسلوب التهكم والتجريح لتشيع ثورتها في نقد هذا الواقع . ويبدو أن صيحاتها في قصائد سابقة لم يكن لها رجع أوصدى ، ومن هنا فقد ساءها أن لا تنفذ الكلمة الحرة الصريحة الى قلوب ابناء هذه الأمة ، وان لا يستجيب لصيحاتها القائلون على الأمور ، لكنها كانت صادقة الاحساس مع نفسها ، ومن هنا وقفت تستجلى صورة الأمة العربية وضعفها ، ولعلها قد هدفت الى أن تستنفر نخوة أبنائها وغيرتهم ، فهتفت تقول أمام دخول جيش اسرائيل بيروت وصيدا ليلة العاشر من نيسان ١٩٧٣ :

وهل نحن أعمدة من رخام  
وحتى الرخام  
له عصب، ويمج المذلة، ينهض للانتقام  
وحتى القبور المهانة ترتج فيها العظام  
وتفضب، تهجم، تخرج  
وبيروت وسنى بأودية الحلم تسبح  
وهل نحن طين  
وهل لحمنا ودمانا من الخشب المائت  
فلا الجرح ورد، ولا الموت ديسن

وحين تثور الشاعرة هذه الثورة فكأنها كانت تريد أن تستفز العرب لكي  
يثوروا ويثوروا ويثوروا :

ونسكت لا نتمرد ، لا تميزق ، لا يعترينا الجنون

وبعد استجلاء شامل لأوضاع العرب السياسية واستفزاز لمشاعرهم وعواطفهم الدفينة ، تقف الشاعرة وقفة الملتزم بقضايا أمة ومستقبلها ، دونما

نخاذل أو تشاؤم وهي تهف وتقسم :

سنقسم بالله

بالقدس

بالشار لا تنطوب

ولا من عيبر اليبادر نشرب

الى أن نعود الى الوطن المستباح المعذب  
ويصحب عودتنا ألف كوكب<sup>(٣٠)</sup>

لقد كانت نازك قبل هذا الاتجاه تنذر بالصر تارة والحزن واليأس تارة  
أخرى على ذلك أن يخفف من وطأة احساسها المفرطة ، وحينما بدأت تواجه  
مشاكلها النفسية والعاطفية ، أو ترصد مشاكل أمتها السياسية والاجتماعية  
كانت تتمزق تمزقا ينتهي بها الى اليأس المفرط ، والعذاب الطويل :  
يطول على قلبي الانتظار وأغرق في بحر يأس حزين

.....

وزرعنا وحصدنا زرعنا وجنينا ظلمة الدهر العبوس

.....

أي معنى لطموحي ورجائي ليس في الأرض لحزني من عزاء

ومجموعاتها السابقة تطفح بهذا الاتجاه اليأس المتشائم ، أما الآن فان  
تصميمها الذي جسده القصيدة السابقة والبيت الأخير منها على الخصوص ،  
( ويصحب عودتنا ألف كوكب ) فله دلالة على التفاؤل الذي ألحنا اليه ،  
وهذا موقف يمثل — في رأينا — بعدا فكريا يمتلك الوضوح التام ، ويقوم على  
نظرة سليمة في مواجهة التحديات التي تواجه الأمة وتعصف بها .

وقد استطاعت نازك الملائكة في اتجاهها الأخير أن تنظر نظرة شمولية الى  
المجتمع العربي ، تجلب في تحقيق العلاقة المتينة بين قضاياها الاجتماعية والسياسية

---

(٣٠) المرجع نفسه من ١٣٣-١٣٩

والخلفية ، وهي بهذا الاعتبار ترى أن المجتمع بنية متكاملة ، لا يصح الفصل بين مشاكله وقضاياه المختلفة .

وهي نظرة تعكس وعيها العميق في فهم مشاكل الأمة ، كما أن معالجتها في ميدان الشعر ، تؤكد التزامها بالنهج الواقعي الذي ينطلق من حاجة الأمة الى تسخير الطاقات الادبية في خدمة المجتمع . ويبدو لنا أن نظرتها السابقة الى المشاكل الاجتماعية لم تكن قائمة على فهم عميق للحياة ، ولم تمتلك البعد الفكري المطلوب الذي يضعها في مواجهة صحيحة للأحداث والمشاكل .

أما الآن فقد بدأت تفهم الحياة فهما جديدا وامتلكت شخصيتها نضوجا واضحا انتهى بها الى مواجهة واقعية تمتلك الوعي والشجاعة والصدق ، وقد انعكس هذا في شعرها صورا فنية ناضجة للمجتمع العربي الذي غمزق لبعده عن المثل النبيلة ، والأخلاق السديدة ، والمواطنة الصحيحة ، في حين اتجه الى توافه الأمور ، ومغريات الحياة اللذيذة الناعمة التي تهدم الكرامة الانسانية وتبعدها عما يسمو بها ، ويرفع شأنها وينتهي بها الى ما يحقرها ويحط من قدرها :

سيدتي ماذا ستلبسين

في سهرة الليلة في أي وشاح صوف تظهرين؟

سيدتي كوني شابا ساخنا وزويدة

استعملي عطور باريس اكرعى من خمرنا المشعشع

تمتعى فالعمر يمضي راكضا والسنوات مسرعه

وانت تهرمين

والخمر يا سيدتي زنابق وتين<sup>(٣١)</sup>

ويبدو لنا أن صورة المرأة العربية عند نازك في الوقت الحاضر لم تتغير عما كانت عليه قبل ثلاثين سنة ، حين كانت ترى ( أن المرأة العربية متخلفة ، فهي تتصف بالغرثرة والتبرج وتقاهة الحديث وضعف الشخصية .. وكان هذا كله يجرح

---

(٣١) المرجع نفسه ص ١٢٥ .

احساسى جرحا بليغا ، وبذل كرامتي الفكرية ، فأتعذب به الى درجة لا يتخيلها أحد (٣٢)

لكن الذي اختلف هو أسلوب المواجهة ، فهي الآن لا تتألم وتيأس بقدر ما تنقد وتثور ، وبدلا من أن تتراجع واجهت الأمور مواجهة واقعية ، متخذة من صراحتها المعهودة سبيلا الى النقد الاجتماعي البناء وطالما اختارت أسلوب التهكم والتجريح لتستغفر به المرأة المتهتكة ، ولتجعل من ذلك تحذيرا لما قد ينتهى بها الى مهاوى الرذيلة والسقوط :

اظفـارك الطـوال يا سيـدتي اطـلبـيـا  
بصبـغ قـرمـزى لـيـسـن

.....  
راقصة البجعة ميساء كأغصان الكروم المرعة  
خلودها من حمرة مبقعه  
شبابها ما أروعها  
ونصرها ما أبدها

هذه هي صورة من صور تداعى المرأة في مجتمعنا العربي المعاصر ، وهي لا تصدق عليها فحسب وإنما تنسحب على الرجل أيضا :

أغنية جديدة تنشدها نجاة  
هذا المساء حفلة ساهرة وعشر راقصات  
عرى وخمر ، خاسر من لم يذق  
الكأس تلو الكأس حتى يتربخ الأفق  
حتى نكون قد تخلصنا من اليهود (٣٣)

ان هذه المواجهة الصريحة لم تكن همسا ضعيفا ، أو موقفا رومانسيا تواجه به

---

( ٣٢ ) من رسالة خطية .

( ٣٣ ) ديوان للصلاة والثورة ص ١٢٧ .

الشاعرة مظاهره التداعى التي تحمى بالأمة العربية في محنتها الصعبة وانما تؤكد الموقف الملتزم والصرخة الشجاعة بوجه أولئك الذين يتجاهلون حقائق الواقع المتردى لهذه الأمة . ولعلها قد هدفت من وراء هذا الى الضرب على الوتر الحى فيهم دون العصب الميت ، أملا منها في أن يستقيم ما أعوج من أمر أمتها ، فتستعيد بعض ما كان لها في الماضي من مجد وسؤود ..

#### — ٤ — البعد الفكري

وهذا البعد هو أكثر الدلالات أهمية في شعر نازك ، لأنه في رأينا مفتاح تفاؤلها الذي ندرس ظاهره في الشعر .

والأساس الذي يقوم عليه هذا البعد في رأينا هو إيمانها بالله إيمانا شديدا وعميقا ، ويتضح تأثيره في مجموعات الشعرية الأخيرة التي تقوم على هذا المبدأ ، ولو أن جنوره تمتد الى ديوان شجرة القمر . ان إيمانها بالله قد انعطف بمسارها الفكري انعطافا سيطر على أغلب جوانبها الفكرية الجديدة ، وحل مشاكلها المستعصية التي أدت الى قلقها وتأزمها ، من مثل موقفها من مشكلة الموت ، وعدم قدرتها على فهم الحياة ، ومواقفها الخاطئة من بعض المظاهر الاجتماعية ، كمسألة الحب والزواج وغيرها .

ولعل أهم المشاكل التي جابهتها وقتئذ هي البحث عن الله ، فلما أن امتدت الى معرفته ( معرفة صحيحة ) كما قالت ، تغير موقفها من هذه المسائل وانجلت امامها الأمور بشكل أتاح لها رؤية جديدة للعالم والناس والمثل . وينسحب هذا الحكم على تعاملها مع الطبيعة ، فبما كانت تلتمس الطريق الى مظاهرها من خلال موقف رومانتيكي عاطفي ، وجدناها في هذه المرحلة تسلك دروبها اليها وفق منظور روحى يكاد يقترب في بعض جوانبه من منظور صوفي يرى أن الله يتجلى في كل مظهر من مظاهر الخلق ( وهذا الاتحاد لا يظهر في الأشخاص فقط بل في مظاهر الطبيعة المختلفة ، قاله يتجلى في كل شيء ) . (٣٤)

---

(٣٤) عمر فروخ : الصوف الاسلامي ص ١٤٧ .

ولست أقصد أن نازك قد تبنت بهذا الاتجاه نظرية وحدة الوجود ، وإنما  
أهدف الى أنها قد اقترنت في بعض ما عبرت عنه من هذه النظرة فقط ،  
وحسب القارئ أن ينظر الى قصيدتها (الهجرة الى الله ) ليلمس بنفسه هذا  
الاتجاه الذي ألمحت اليه ، ففي هذه القصيدة الطويلة استطاعت كما يبدو لنا أن  
تتعرف على ذات الكريم من خلال العديد من مظاهر خلقة فهي تقول :

عرفتك في ذهول تهجدى، وقرنفل أكـداس  
عرفـتـك في اخضرار الآس  
عرفتـك في يقين الموت والأرمـاس  
عرفتك عند طفل اسود العينين  
وشبـخ ذابـل الحديد  
عرفتك عند صوفي ترى القلب والاحساس  
عرفتك في تعهد راهب في خشعة القـداس

هذا عن الانسان ، فماذا عن الطبيعة؟

عرفتك ملء موج البحر يركض حافى القدمين  
عرفتك ملء ليل يطر الدنـيا  
خيوط رؤى، وعطر نعاس  
وجدتك تحت جرح الوردة العطش  
وجدتك ترسل المطر  
ترش يباب ارض غير مسقيه  
وترويه بأكواب سماويه  
تعلق في سماء وجودنا قمرا

ثم تشير اشارة بعيدة الى مفتاح حيويتها الجديدة ، والى السر الذي أحالها الى  
إنسانة لا تعرف اليأس. ولا التراجع وإنما :

وأنت غنوية الواحات في قـرى  
وأنت تبلـسـج الأسرار

وأنت تدفقي أنت انبثاق الضوء والمطر  
نثرت الحصب واللولؤ فوق شواطئ الحضر  
وفي روحـي سكـبت النـلـالـة<sup>(٣٥)</sup>

اذن هكذا كان تأثير هذه المعرفة التي انعطفت بأفكار نازك الى طريق آخر  
غير الذي عرفناه .

وإذا كان عز الدين اسماعيل قد قرر سابقا أن ( أحزان شاعرنا المعاصر  
الحقيقية مصدرها المعرفة )<sup>(٣٦)</sup> فإننا نستطيع أن نقرر بأن هذه المعرفة هي أحيانا  
مصدر تفاؤل شعرائنا ..

إن هذه الإطالة الجديدة على معرفة الله من جانب نازك ، والتي قررنا أنها  
كانت مفتاحا لخط سيرها الفكري الجديد لم يقف تأثيرها عند حدود هذا  
التجلى الذي عبرت عنه وحسب ، وإنما ينسحب على جانب أفصحته عنه في  
مقدمتها لديوان ( للصلاة والثورة ) حين قررت أن الثورة مرتبطة بهذا المفتاح  
الفكري الذي حددته هي بالصلاة . وهذا طرح جديد عند نازك لمسألة  
الاحتجاج والرفض التي يمارسها الانسان الحر في عالمنا المعاصر ضد الاضطهاد  
والعسف . وإذا كان بعض الشعراء قد سبقها الى مثله ، فأغلب الظن أنه لا  
يقوم على هذا النضج الذي قرره حين قالت ( فانتصار العربي على الظلم في  
فلسطين هو المعادل القتالي لارتفاع الآذان في قبة الصخرة ، ولا يمكن أن تتم  
انتصارات الانسانية دون أن تكتمل الروح التي كان ارتفاع الآذان رمزا  
لها )<sup>(٣٧)</sup>.

وتبدو أهمية هذا المسار الفكري بالنسبة لنازك ، في هذا الالتحام الذي  
قرره هي نفسها ، فالحق أن الشاعرة لم تكن في تيارها الحزين بمعزل عن قضايا  
أمتها ووطنها ، لكن هذه المسألة قد ارتبطت الآن برافد روحي شديد الأهمية ،

(٣٥) ديوان للصلاة والثورة ص ٦٨-٧٢ .

(٣٦) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٣٥٤ .

(٣٧) ديوان للصلاة والثورة ص ١١ .

وهو رافد العقيدة الدينية الذي تتجلى أهميته في مجال الجهاد في سبيل الله ولقد سبق في تاريخ حروبنا الاسلامية وفتوحاتها القائمة على مبدأ ( الجهاد ) ان ضربت أروع الأمثلة في البطولات النادرة التي حققها المسلمون انطلاقا من هذا المبدأ . فحين تطرح نازك في شعرها هذا المفهوم ، فانها تحاول أن تحقق مبدأ التواصل التاريخي والفكري مع أمتنا العربية والاسلامية ، وهذا هو ما أردنا أن نصل اليه ، وهو ما يلوح في العديد من قصائدها كقولها :

يا قبلة الصخرة  
حاشاك أن ترضى هوان الأمة الحرة  
سيهبط النصر على أمة القرآن  
على المصلين، وفي صوامع الرهبان  
على الفدائيين في أودية النيران  
غدا هنا ينفجر البركان

.....

ينصر الإنسان  
يرتفع الأذان  
ويعلن الصلاة والجهاد والثورة  
في القدس في الجولان في سيناء (٣٨)

ولسنا بحاجة الى التذكير بأن هذا النصر الذي أشارت اليه ، والذي ارتبط عندها بارتفاع الأذان يؤكد نظرتها المتفائلة الجديدة في مجال الثورة والاحتجاج على الاضطهاد والظلم ، في حين أنها كانت تتشائم في اتجاهاتها السابقة وهي تعبر عن مثل هذه المسائل .

---

(٣٨) المرجع نفسه ص ١٦٢ .



## — ٥ —

### ظواهر فنية

ليس القصد من دراسة هذه الظواهر أن نستعرض شعر نازك من النواحي الفنية ، فقد سبق لنا أن قمنا بمثله في كتابنا عنها<sup>(٣٩)</sup> ، فليرجع اليه من يشاء الاستزادة وإنما هدفنا ان نستكشف ما رافق ظاهرة التفاضل من المسائل الفنية والذي نعتقد أنه كان محصلا لها .

ومن هنا فان النظر فيها سيكون مرورا سريعا أمام بعض القضايا التي استهوتنا والتي نعتقد — كما قلنا — أنها ارتبطت بظاهرة التفاضل وحسب . ولعل أهم ما يستهوى القارئ من هذه الظواهر ، التصوير الفني الذي تمتلك فيه الشاعرة قدرة تدل على مهارتها الشديدة .

وليس بدعا أن نقول : ان روعة التصوير تتوقف في كثير من الأحيان على مدى انفعال الشاعر بالحدث الذي هو بصدد التعامل معه ، اضافة الى المستلزمات الفنية الأخرى التي لسنا بحاجة الى الخوض فيها الآن .

ولو حاولنا أن نستعرض هذا التصوير لخرج بنا عن مجال بحثنا ، ولكننا نكتفي بالإشارة الى قصيدة واحدة من قصائد مجموعتها ( يغير ألوانه البحر ) وهي قصيدة ( السفر في المرايا الدامية ) التي لجأت في تقديمها الى جمهور قرائها عن طريق مجموعة من المسائل الفنية هي التصوير والرمز والتكرار . وتكاد القصيدة كلها أن تقوم على الصور الجزئية النامية التي تشكل مجموعها اطارا لصورة القنيطرة التي تحررت عن الاحتلال الصهيوني سنة ١٩٧٤ ، ويبدو أن فرحة الشاعرة بهذا الحدث قد أضرمت في نفسها عاطفة وطنية نبيلة لم تستطع كب جماحها ، بحيث انتهت الى ما انتهت اليه .

والواقع أن الدارس لهذه القصيدة يحار في اختيار ما يمكن أن يكون دلالة جيدة على ما يهدف اليه . ولعل من المفيد بدء ، الإشارة الى الرمز الذي اتخذته

---

(٣٩) سالم الحمداني : ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة ص ٣٩ .

الشاعرة وسيلة للتعبير عن مدينة القنيطرة . وقد أطلقت عليه هنا ( حبيبتى ) ، ولطالما نواجهنا هذه الكلمة في شعر نازك كله ، ولكنها الآن اتخذت شكلا تعبيريًا آخر غير ما كانت تتخذه في الماضي ، ولقد تكررت هذه اللفظة تكرارا ملحوظا حتى بدت للقارئ وكأنها أصبحت تلازم تصويرها الفني . ويذكرنا تصوير نازك في هذه القصيدة وغيرها من قصائد نغم حلول أخاذ يستهوى سمع القارئ، ويغلب له ، وهامى ذي تصف حبيبها الجديد الذي طال انتظاره بعد سفر طويل مرهق شاق :

#### قال القمر

حبيبتى قد وصلت عائدة من السفر  
أرخت فوق كتفها جدائي فأجفلت  
فرشت ضوئي تحت مسرى خطوطها فأجفلت  
تغيرت ألوانها عينها ومن ملح الرياح اكتحلت<sup>(٤٠)</sup>

بدء نقول إن هذه الصورة ، أو هذه الصور الجزئية الدقيقة تعكس تماما فرحة الشاعرة وتجسد حيويتها النابضة برجوع الحبيب العائد ، وليس من باب المبالغة أن نقول ، أن ما فيها من عاطفة رقيقة وعبارات جميلة أخاذة وموسيقى ناعمة تسيل الى قلب السامع دون استئذان ، وبناء منتظم لا تنبؤ فيه الكلمة ولا العبارة ، ان هذه الصورة وما سيتلوها من صور تنمو نموا فنيا ماهرا ، هي التي استهوى أمثالها نزار قباني وإحسان عباس وشكري عياد وغيرهم<sup>(٤١)</sup> ، وحفزتهم على الثناء على تصوير نازك وموسيقاها وبنائها للقصيدة الجديدة .

إن قصيدة ( السفر في المرايا الدامية ) التي اعتمدت على أسلوب التصوير تمثّل نموذجاً متكاملًا لقدرات الشاعرة ، وتجسد ابداعها المتصاعد سنة بعد سنة :

#### حبيبتى

وهمة حتى ورود شعرها

(٤٠) ديوان يغير الوان البحر ص ١٦١ .

(٤١) انظر مجلة الثقافة ١٧ / ٧٢٤ - ١٩٥٢ ، القاهرة . ومجلة الآداب ٩ / ٢٢ ، ١٠ / ١٠ .

١٩٥٧ ، بيروت

وهمة أمشاطها  
وهمة قروطها  
أكلوبة المرأة في مقتلها الولهي وعقم الهاويه  
مصلوبة حبيتي على جذوع السنوات العاريه

ترى هل أخفت فرحة العوده هذه ، ما كان يمزق الشاعرة وهي ترى في  
غرابتها الملحوظة ما تغير من ملامح الحبيبة في مرحلة الغربة بحيث انتهى بها الى  
هذا الخلط بين فرحتها وصدمتها ؟

قال القمر  
ووجهة الخزين رعشة وظل في لحو  
مسبة حبيتي. مخنوقة مهدمه  
خدودها شاحبة بجرحها  
حبيتي أكافها مهشمه  
أسوارها مقتحمه  
ويقطن الذبول فيها تسكن الأشباح  
والموت والرياح  
قبابها مواكب مرتحلـه  
يسوعها فم الجراح المشعلـه  
أشجارها متزوعة الورق  
فارغة الحدق

من دمعها، من دمها، أهداها مكحلـه  
تسيل من فاكهة الدماء والحمى غصونا مثقله  
ولم تذل حبيتي منذ سنين وشوشات سنبله

كلا ولم تلثم دواليها سوى أنيل صاروخ وعرض قنبله  
لقد اعتمدت الشاعرة في هذا التصوير على النمو السريع المتدفق للصور  
الجزئية وهذه الصور لم تعكس حالة نفسية واحدة وإنما تشابكت فيها حالتا  
الفرح والحزن تشابكا عضويا يعبر عن تجربة واحدة ، ذلك أن ما رآته الشاعرة



التي حولت الشاعرة من حالة الارهاق الفكري الى الانفراج النفسي .  
ان تمثل نازك لتجاربها بالتصوير الفني الذي تلون بموقفها الفكري الجديد  
ازاء الثورة ، يجسد منعطفاً فكرياً وفنياً جديراً بالاشارة والتنويه .

ومن الظواهر الفنية التي تلفت نظر الدارس لشعر نازك ( التكرار ) ، ولقد  
سبق لنا الاشارة اليه في دراستنا لظاهرة الحزن في شعرها . كما كتبت الشاعرة  
بهذا الصدد أكثر من بحث ، وكان مما قالته فيه ( التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً  
للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد تلك الأضواء اللاشعورية التي  
يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها ، أو لنقل أنه جزء من الهندسة  
العاطفية للعبارة ) . (٤٣)

ويفهم من هذا الكلام أن الشاعرة لم تلجأ الى استخدامه الا عاملة متعمدة  
ولحاجتها اليه في تلوين أسلوبها ، وللدلالات الفكرية والعاطفية التي اشارت  
اليها ، وهذا هو ما نهدف اليه من وراء الخوض فيه .

ولم تقف نازك في تكرارها عند حدود لفظة معينة وحسب فقد عمدت الى  
تنويعه وتلوينه ، ولكنها في ظاهرة التفاضل قد أكثرت من تكرار ( ياء النداء )  
وذلك لتجعلها مفتاحاً للفكرة المتسلطة عليها . ومما يؤكد هذا في رأينا ، أنها  
أكثرت منها وبشكل يلفت نظر الدارس في قصيدتها ( للصلاة والثورة ) التي  
تشكل أساساً لمجموعتها التي سميت بهذا الاسم . وقد ورد ذكرها في هذه  
القصيدة فقط اثنتان وخمسون مرة ، وأنها كانت أول كلمة ابتدأت بها  
القصيدة :

يا قبـة الصـخـره  
يلورد يا ابتـهـالة مضيئة الفكره  
وياهدى تسييحه علوية النبو

---

(٤٣) مجلة الآداب ١٠ / ١ ، ١٩٥٧ .

ياصلوات عذبة الأصداء<sup>(٤٤)</sup>

هذا في قصيدة واحدة من مجموعتها ( للصلاة والثورة )  
فإذا تناولنا قصيدة أخرى من مجموعتها ( يغير ألوانه البحر ) أحصينا لها تسعة  
وخمسين استعمالا ، وهو رقم يفوق الرقم السابق :

يا أشواقا ساكنة تسكن في أحداق العينين  
يا تمهيدا لتحقيق حلمنا من فضه  
يا حلم حداثــــــــــــــــق خضراء  
يا سوسنة حاملة قد نامت في صفحات كتاب  
يا بشرى بخروج المجروح من الهوة  
يا قمرــــــــــــــــرا يدخــــــــــــــــل في كوه  
يا رائحة المطر الخــــــــــــــــلــــــــــــــــوه  
يا منبت أوراد شقر وشذى أعناب..... الخ(٤٥)

والذي يلفت النظر حقا ، أن تكرار هذه اللفظة قد اقترن اقترانا ملحوظا  
بصور التناؤل وعباراته ومفرداته ، مما يجعلنا الى القول ، بأنه بالذات يشكل  
ظاهرة لازمت هذه الحالة ، ولسنا ندعى أنه ولد مع دلالة التناؤل ، لكننا  
نقول — انطلاقا مع مقولتها التي استشهدنا بها — انها قد ارتبطت بهذه الدلالة  
لتكون مفتاحا لفكرتها المتسلطة على الشاعرة ، بينما يلاحظ أن ظاهرة التكرار  
نفسها قد رافقت ظاهرة الحزن ولكنها لم تصل — فيما نظن — الى ما وصلت  
اليه في ظاهرة التناؤل ، لا في كثرة الاستعمال ولا في نوع اللفظة ، اذ أنها  
تمثلت بتكرار الفعل الماضي غالبا في تلك المرحلة ، وبما يؤكد سيطرة هذا الزمن  
بالذات على مشاعرها وعواطفها :

مر عام يا شاعري ، مر عام لم تكتحل عيني ، مر عام من قال ...؟

(٤٤) ديوان للصلاة والثورة ص ١٤٩ .

(٤٥) ديوان يغير ألوانه البحر ص ١٧١ .

مر عام ولم أقابلك ، مر عام كأنه حلم .<sup>(٤٦)</sup>  
أو :

عادت لي الأحزان ، عادت ياليتك تدرى ، عدت والقلب شريد ،  
عدت يا معبد الصمت ... الخ<sup>(٤٧)</sup>

ومثل هذا النموذج يطغى على أغلب تكرار الشاعرة في مرحلة الحزن . ومما يتكرر ويرتبط بهذه الظاهرة بالذات أسلوب التعجب والاستفهام ، ويلاحظ أنه قد رافق قصائد الرفض والاحتجاج التي تقدم تشريحا فنيا للواقع السياسي التهرىء في الوطن العربي . وقد أحصينا لأسلوب الاستفهام في قصيدة ( للصلاة والثورة ) عشرين استعمالا ، وفي قصيدة ( القنابل والياسمين ) اثني عشر استخداما وللتعجب مثله .

ولست أود أن أقفل باب الكلام على هذه الظواهر الفنية دون التنويه ببعض الاشارات والرموز التي تغيرت دلالاتها مع ظهور تيار التفاضل ، كلفظة ( حبيبي ) التي انتشرت انتشارا ملحوظا في المجموعتين الشعريتين الأخيرتين ، وقد رمزت بها الشاعرة الى الله ، بعد أن كانت لها دلالات مخالفة في اتجاهاتها السابقة . وقد وردت مرتبطة بألفاظ وعبارات معينة من مثل : ذكر الله ، القرآن ، الصلاة ، الطلعة ، الشوق ، العطر ، الأسرار ، العاشق ، القمر ، الضوء الأخضر ، ولعل ارتباطها بمظاهر الطبيعة وألوانها المختلفة قد صلب شيئا مألوفاً .

وأما القمر فلسنا نبالغ لو قلنا : ان شيوعه في هذا الاتجاه يشكل ظاهرة لفظية لها دلالاتها المعنوية التي ارتبطت بتيار التفاضل ، ولطالما ارتبط وثيقا بذكر الله وبالصور الظليلة والعبارات الموحية ، ولولا أن الخوض فيه يبعد البحث عن هدفه لكان لنا معه جولة يتسع فيها الخيال وترق معها المشاعر والأحاسيس .

---

(٤٦) (٤٧) النيران / عاشقة الليل ١ / ٦٢٠ / ٦٢٦ .

### مراجع البحث :

١. اسماعيل : حر الدين ، الشعر المأصّر ، بيروت ، ١٩٧٢ .
٢. الحملائي : سالم أحمد ، ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة ، الموصل ، ١٩٨٠ .
٣. فروخ : عمر ، التصوف الإسلامي ، بيروت ، ١٩٤٧ .
٤. الملائكة : نازك ، ديوان للصلاة والفرح ، بيروت ، ١٩٧٨ .
٥. الملائكة : نازك ، المجموعة الكاملة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧١ .
٦. الملائكة : نازك ، ديوان ينمو الزمان البحر ، بغداد ، ١٩٧٧ .
٧. الملائكة ، نازك ، رسالة خطية ، الكويت ، ١٩٧٨ .
٨. هلال : محمد غنيمي ، الرومانسية ، بيروت ، ١٩٧٣ .
٩. مجلة الآداب : بيروت ، ١٩٥٧ .
١٠. مجلة الثقافة : القاهرة ، ١٩٥٢ .



# من الموروث الأسطوري والديني في شعر نازك الملائكة

محمد رجب النجار  
جامعة الكويت - كلية الآداب



## ١ — الأسطورة مفهوما وتراثا :

تشير جين هاريسون في مجال حديثها عن الصوفية الجماعية الى أن الأسطورة قطعة من حياة الروح ، تفكير الشعب الخُلَمي ، مثلما أن الحلم أسطورة الفرد<sup>(١)</sup> وهذا صحيح ، ولكن ما كنه هذه الأسطورة التي يصفها البعض بأنها « مغامرة العقل الأول »<sup>(٢)</sup> والتي ترتبط دائما ببداية الانسان وبدائية البشر ؟ يكاد يجمع الباحثون على أن الأسطورة — التي هي نتاج مرحلة حاسمة من مراحل التطور البشري تعرف بالمرحلة الأسطورية — قامت في المجتمعات القديمة والبدائية ، وفي الأديان القديمة مقام العقيدة ، بمعناها الشامل والمقدس ، وأنها حينما كانت حية فعالة — كما يقول مالنوفسكي — « كانت تقوم بوظيفة لاغناء عنها في الثقافة البدائية ، فهي تعبر عن العقيدة ، وتزكيا وتقننها ، وتصون الأخلاق وتبرهن على كفاءة الطقوس ، وتضم قواعد علمية لهداية الانسان ... »<sup>(٣)</sup> وهي بهذا المعنى عنصر حيوي في تطور الحضارة الانسانية باعتبارها ميثاقا عمليا للعقيدة البدائية والحكمة الأخلاقية .. وهي قبل أن تتعدد أو تتطور وظائفها ظلت تشير الى جانبين ، أحدهما نظري

( ١ ) ك.ك. رالتين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، ص ١١٧ ، ومصادر النقل هناك .

( ٢ ) انظر كتابها بهذا الاسم : مغامرة العقل الأول ، دراسة في الأسطورة ، فراس السواح ص ٨ وما بعدها .

( ٣ ) عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ص ١٨ ، الأسطورة والفن الشعبي ص ١٩-٢٠ .

والآخر تطبيقي ، أو قل أحدهما اعتقادي ، تكون فيه الأسطورة أداة للمعرفة والكشف والفهم والتنظيم والآخر طقسي يستهدف ارضاء الالهة والتعبد لها ، فالأسطورة ، والحالة هذه هي التفكير في القوى البدئية الفاعلة الغائبة وراء هذا المظهر المتبدى للعالم وكيفية عملها وتأثيرها وترابطها مع عالمنا ، ولهذا كله يكاد الباحثون يجمعون على أن الأسطورة كانت كل شيء بالنسبة للانسان القديم أو البدائي ، كانت تأملاته وحكمته ومنطقه وأسلوبه في الكشف والمعرفة ووضع نظام مفهوم ومعقول للوجود يقنع به هذا الانسان ويجد مكانه الحقيقي ضمنه ، ودوره الفعال فيه ، انها الاطار الاسبق للتفكير الانساني المبدع الخلاق الذي قادنا على طول الجادة الشاقة التي انتهت بالعلوم الحديثة ، والمنجزات التي تفخر بها حضارتنا القديمة ، انها اداة الانسان الأقدم في التفسير والتعليل ، كانت أدبه وشعره وفنه ، كما كانت شرعته وعرفه وقانونه . فالأسطورة نظام فكري متكامل استوعب قلق الانسان الوجودي ، وتوقه الأبدى لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه ، والأحاجي التي يتحداها بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه ، انها ايجاد النظام حيث لا نظام وطرح الجواب على ملحاح السؤال ، ورسم لوحة متكاملة للوجود ، ليحدد مكانه فيه ، وليجد دوره في ايقاعات الطبيعة<sup>(٤)</sup> والأسطورة على هذا النحو ضرب من الفلسفة باعتبارها عملية تأمل من أجل اجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما .<sup>(٥)</sup> وهي من هذه الناحية تمثل أولى مراحل التفكير الفلسفي . أو قل هي الوسيلة الأقدم التي حاول الانسان القديم من خلالها أن يضيء على تجربته طابعا فكريا ، وبدون هذه الصورة الأسطورية التي تكوّن مجتمعة عالما فكريا متكاملا ، تظل التجربة النفسية عنده مهوشة ، كما تبدو الظواهر الكونية متناقضة ، ويمكننا أن نقول بتعبير آخر « ان الاسطورة اخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي أي أنها عنده كانت انعكاسا خارجيا لحقائقه النفسية الداخلية في أشكال رمزية مجسدة من خلال الموضوع ، أي بالصورة والتمثيل

( ٤ ) فراس السواح : مغامرة العقل الأولى ص ١٥ .

( ٥ ) أحمد كلال زكي : الأساطير ص ٤٥ .

المجسد أمامه ، والغرض الأساسي من ذلك هو حماية الانسان من دوافع التوتر والخوف والقلق»<sup>(٦)</sup> .. انها الاداة التي ابتدعها الانسان ، ذلك الكائن الوحيد الصانع للرمز — كما يقول كاسيرر — لكي تزوده بمشرد ودليل في الحياة ، وبمعيار أخلاقي في السلوك ، كما أنها تجمع الحياة الروحية والفكرية للانسان القديم ، وهي من هذه الناحية تعد جزءاً لا يتجزأ من البناء الاجتماعي ، ذا قيمة براجماتية ، وليس مجرد حكاية تحكى ، وانما هي واقع معيش وحياة حقيقية<sup>(٧)</sup> .. هي حكاية واقعية مقدسة ، يلعب دور البطولة فيها الآلهة وأنصاف الآلهة ، فهي من هذه الناحية نمط قصصي يعنى بحكايات الآلهة وأنصاف الآلهة ، كما يقول فونك ، بوصفها أحداثاً وقعت في زمن مقدس موغل في القدم وتفسر ( على الأقل في مراحلها الأولى ) بمنطق الانسان البدائي أو بخياله ظواهر الحياة والموت والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة ، وذلك في عالم موحش ، يثير دائماً السؤال من أجل المعرفة ويقترح الجواب لتصور هذا الواقع وان كان تصوراً خارقاً وهي في كل ذلك تتضمن وجداناً جماعياً ، تقبلها من أجله الأجيال بسهولة ، وتمثل شكلها التمثيلي بوضوح ، وكذلك ترددها بطقوسها وشعائرها ، قبل أن تتحول الى الفولكلور ، بأحد أشكاله المعروفة ، وهي أيضاً تنزع في تفسيرها الى التشخيص والتمثيل والتجسيم ، وتستوعب الكلمة والحركة والاشارة والايقاع وتشكيل المادة<sup>(٨)</sup> وهي من وجهة نظر الانسان القديم أو البدائي ليست أحداثاً مصنوعة أو متخيلة أو مخترعة ، بل هي وقائع حقيقية حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة ، باعتبارها سجل أفعال الآلهة التي أخرجت الكون من لجة العماء ، ووطدت نظام كل شيء قائم ووضعت الصيغة الأولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر ، فهي من هذه الناحية معتقد راسخ ، الكفر به فقدان الفرد لكل القيم التي تشده الى جماعته وثقافته وفقدان المعنى في هذه الحياة .

( ٦ ) نبيلة ابراهيم : الأسطورة ص ١١ ، ٧٤-٧٥ .

( ٧ ) أنظر : Philip Freund P.P. 28-31 Myth of creation

( ٨ ) أنظر : الحكاية الشعبية ص ٣٠ ، الأساطير ص ٥٩ .

والأسطورة حكاية مقدسة تقليدية ، أي أنها تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفوية ، مما يجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيمها ومثلها وعاداتها وطقوسها وشعائرها وحكمتها العملية ، وتنقلها للأجيال المتعاقبة ، وتكسبها القوة المسيطرة على النفوس ، فهي الأداة الأقوى في التثقيف والتطبيع ، والقناة التي ترسخ من خلالها ثقافة ما وجودها واستمرارها عبر الأجيال . هي اذن جزء لا يتجزأ من النشاط الفكري والروحي للانسان القديم ، بدليل حرصه على تدوينها أو نقشها على آثاره الدينية ، تحرص الأجيال على متابعتها لكونها المصدر الأقدم لجميع المعارف والخبرات الانسانية ، وما من باحث في تاريخ الفكر الانساني أو الفن الانساني الا سجل هذه الحقيقة ، وهي أن الاسطورة جماع التفكير والتعبير عن الانسان في مراحل البدايات والقديمة . واذا كانت الأسطورة الواحدة تعكس لنا أكثر من وظيفة ، وتفسر لنا أكثر من موقف ، فان الأساطير مجتمعة عند شعب من الشعوب تعكس بدورها ثقافة بعينها عند هذا الشعب ، باعتبارها حيثثذ تراثه المقدس ، المادى والمعنوى ، القديم .

**والأسطورة نص أدبي** وضع في أبهى حلة فنية ممكنة ، ذات صيغة مؤثرة في النفوس ، وهذا مما زاد في سيطرتها وتأثيرها .<sup>(٩)</sup> وكان على الأدب والشعر أن ينتظر فترة طويلة قبل أن ينفصلا عن الأسطورة ( معظم أساطير العالم صيغت شعرا على نحو أو آخر ) وإلى جانب الشعر والأدب خلقت الأسطورة فنونا أخرى كالمرح الذي ابتدأ عهده بتمثيل الأساطير الرئيسية في الأعياد الدينية والطقوس المقدسة ، كما دفعت فنونا أخرى كالغناء والموسيقى والفن التشكيلي وغيرها ، ولهذا لا غرو أن يقال إن الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للكلمة والحركة والاشارة والايقاع وتشكيل المادة ، هي أم الفنون ، أو هي ميراث الفنون ، ومن ثم فهي معين لا ينضب للأفكار المبدعة وللصور المبهجة وللمواضيع الممتعة والاستعارات والكتابات ، وعليه فانها « تهب كل امرئ شيئا » وهذا يعنى أن الأسطورة مستودع ضخم لا ينفد ، ملء بالمادة الخام ، التي تتشكل منها الفنون والآداب ، ومن هنا أيضا جاءت عبارة مالفينوفسكي

( ٩ ) أنظر : فراس السواح ، مغامرة العقل الأول ص ١٥ - ١٦ .

عندما كتب يقول « ان في الأسطورة جنين الملحمة والقصة والتراجيديا المستقبلية » متفقا بذلك مع فيكيري الذي يرى أن الأسطورة هي « الرحم الذي يخرج منه الأدب تاريخيا وسيكولوجيا. (١٠) ومن الجدير بالذكر أن الأساطير لا تتحول الى تجربة أدبية أو واقع أدبي فولكلوري ، من حيث هي تعبير جمعي قديم ، ذو مغزى معين الا بعد أن تفقد وظائفها الفاعلة في المجتمع ، تفقدها بالطبع اذا ما تعرض المجتمع ( القديم ) الذي تتفاعل معه ، بفعل عوامل التغير المختلفة ( كالديانات السماوية مثلا ) أي تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى ، فتتبدد وظائف الأسطورة حيثئذ — اذا لم تتطور — وتنفرد عقدها ، وتحدّر الى سفح الكيان الاجتماعي أو ترسب في اللاشعور ، وتظل في الحالتين عقيدة ثانوية أو ضربا من ضروب السحر أو ممارسة غير معقولة أو شعيرة اجتماعية ، وكثيرا ما تتحول الى محاور رئيسية تعاد صياغتها في حكايات شعبية ، وعندئذ تصبح الأسطورة أدبا أو انتاجا له قيمة أدبية ، بمعونة هذه الأشكال الشعبية الوسيطة كالحكايات الخرافية ( حكايات الجان ) وحكايات الحيوان ( التعليمية ) والأغاني القصصية والسير والملاحم الشعبية ، وغيرها من فنون الأدب الشعبي ، والتي ليست لها بالطبع قداسة الأسطورة ولا هالتها الدينية ، التي ظلت برغم ذلك مصدر الهام خصيب للشعراء عبر العصور .. حتى اذا ما جاء القرن السابع عشر بدأ مركز الأسطورة — كأدب أو انتاج له قيمة أدبية — يتهاوى أيضا ( كما يتهاوى مركزها الديني من قبل ) اثر ارتفاع شأن العلوم الطبيعية ، ثم كان العقلانيون من أصحاب عصر الاستنارة ( حركة التنوير الأوربية ) الذين آمنوا بأنه « قد حان الوقت لنهبها » و « لكونها تخلد الباطل » (١١) ذلك أن الفكر العقلاني السائد آنذاك في أوروبا قد رفض الأساطير ، وشوه سمعتها بما وصمها به من « صفات طفولية غير ناضجة » ، فلما جاء القرن التاسع عشر ، جالبا معه لأوروبا ثورة فنية وجمالية كبرى ، أعادت للأسطورة رونقها وبهاءها كشكل فني تعبري من أشكال الفولكلور

( ١٠ ) أنظر : رافين ، الأسطورة ص ٧٥ ، ٩٧ ، ٩٨ ومصادر النقل هناك .

( ١١ ) المرجع السابق ص ٨١ — ٨٢ .

عامة ، والأدب الشعبي خاصة ، ولم تكن إعادة الاعتبار هذه الا مرحلة أولى ،  
فما لبث الرومانيكيون أن مشوا خطوات أبعد في النظر الى الأسطورة ،  
فاعتبروها أصلا للفن والدين والتاريخ ، وصارت لهم منهلا ثرا ، وكان الفلاسفة  
والشعراء الرومانيكيون — كما يقول كاسير — هم أول من شرب من كأس  
الأسطورة السحرية ، وأحسوا بانتعاش ونشوة ، ورأوا منذ ذلك العهد كل  
الأشياء في مظهر جديد مختلف . (١٢)

انجهت اليها العلوم الانسانية بعد ذلك ، وراحت تبحث خلف الشكل  
الظاهر للأسطورة عن رموز كامنة ومعان دقيقة تعين على فهم الانسان وسلوكه  
وحياته الروحية والنفسية وآليات تفكيره وعواطفه ودوافعه ، فقدمت الأساطير  
بذلك لختبرات علوم الاجتماع والنفس والانثولوجيا مادة لا تقدر بثمن ،  
وغدت منهلا لكثير من العلوم الانسانية الأخرى كالعلوم اللغوية والأدبية  
والنقدية ( النقد الأسطوري ) والأديان المقارنة ، وتاريخ الفنون  
والكلاسيكيات . والى جانب هذا وذاك ظهر فرع جديد من فروع المعرفة  
يعنى بدراسة الأساطير وتفسيرها مستفيدا أيضا من فروع المعرفة الانسانية  
السابقة ومناهجها ونظرياتها ، وقد دعى هذا العلم الجديد بعلم  
الميثولوجيا (١٣) MYTHOLOGY . ومنذ نهاية القرن التاسع عشر الى يومنا  
هذا ظهرت وتظهر مدارس شتى تهدف الى تقديم نظريات شاملة متكاملة في  
تفسير الأساطير وبيان دلالاتها ورموزها وبواعثها ووظائفها النفسية والفكرية  
والروحية والاجتماعية والحضارية والجمالية ... وليس من شأننا بالطبع أن نقف

---

( ١٢ ) الدولة والأسطورة ص ١٩ .

( ١٣ ) الشق الأول من المصطلح مأخوذ من الكلمة الأغريقية Mytho التي كانت تعنى عند الاغريق —  
كما تقول جين هاريسون — أول ما يعنى شيئا يلفظ من الفم Mouth .. باعتبارها القول  
المنطوق المتعلق بطقس يمثل أو يؤدى ، أنظر الأسطورة ، لرائتين ص ٦٤ ، وهذا يعنى أن الكلمة  
المنطوقة هنا كانت ذات وظيفة سحرية ، أنظر الأسطورة ، نبيلة ابراهيم ص ٣ — ٤ ثم أصبحت  
تعنى « حكاية تقليدية عن الآلهة والأبطال » .



عليها أو على ما بينها من خلاف ، في هذا التمهيد<sup>(١٤)</sup> ، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي معن في التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر واتجاهات الدراسة ومناهج البحث .. وان كان يجمل بنا الإشارة الى ذلك الاتجاه الذي ينظر الى ما ترويه الأسطورة — باعتبارها فنا أدبيا وفلسفة أو حكمة — على أنه تراكم لنتاج الفكر الانساني المبدع في مجال الأدب ، وقد صيغ صياغة قصصية. ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن القصة عندما تأخذ شكلها المكتمل تكون قد عبرت عن طابع فني وفكري وأدبي لشعب من الشعوب ، الا أن هذا الشكل الفني لا يفصل عن مضمونه الذي ينحو في غالب الاحيان لأن يكون تأمليا ، يقدم نظريات في السلوك والأخلاق والتوجيه الاجتماعي<sup>(١٥)</sup> ، والقصة — الأسطورة ، من هذه الناحية تعد واحدة من أعمق منجزات الروح الانسانية ، وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة ، سليمة لم يفسدها تيار الفحص العلمي ، ولذلك كانت مفتوحة وعرضة لتأملات كونية عميقة احتجبت عن الانسان المفكر الحديث ، بحكم حدوده المقيدة ومنطقه الجامد الذي لا روح فيه<sup>(١٦)</sup> . ومنذ أن أدرك الباحثون أن الأساطير تحتوى على معان خفية ومغلقة بالرموز ، فقد شرعوا يهتمون بالكشف عن هذه الرموز والمعاني التي أدركوا بعد البحث العلمي الدقيق أنها ليست مجرد خيال نزق مهوش لا ضابط له ، بل تحكمها عوامل نفسية وحضارية معقدة ، ومن هنا انطلقت المدارس النفسية والحضارية بتفسيراتها المعروفة للأسطورة .

(١٤) أنظر : نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٨ — ٢٦

كاسير ، الدولة والأسطورة ص ١٧ — ٧٥

عبد الحميد يونس ، الأسطورة والفن الشعبي

أحمد كمال زكي ، الأساطير .

- The Nature of Greek Myths by G.S. Kirk.

- Myth (It's meaning & Functions in Ancient and other cultures) by G.S. Kirk.

- Myths of Creation by Philip Freund.

- Mythology (Editor: Pierre Maranda.

Myths of Creation by Philip Freund P.P. 16-17 ( ١٥ )

( ١٦ ) كزير ، أساطير العالم القديم ص ٧ .

وربما كان من المفيد أن نشير الى المدرسة اليونانية<sup>(١٧)</sup> التي ترى أن الأساطير تعبير رمزي عن مشاعر جمعية ، فمنذ أن اجتذبت الأسطورة فرويد في كتابيه الشهيرين تفسير الأحلام ، والطوطم والتابو ، انفتح باب واسع لم يغلق بعد أمام التفسير النفسي للأسطورة ، وتابعه تلاميذه وناقدهو ، وعلى الرغم من أن يونج يقتفى أثر أستاذه في النظر للأسطورة كنتاج للاشعور ، فانه يفترق عنه جذريا عندما يقرر أن الاشعور الذي تنتج عنه الأسطورة هو الاشعور الجمعي لا الفردي ، مناقضا بذلك نظرية فرويد القائلة بأن الأساطير والأحلام انما يشفان عن مكونات العناصر المكونة في لاشعور الفرد . فهي عند يونج ليست رغبات مكبوتة وانما مكونات عاشت في الاشعور الجمعي<sup>(١٨)</sup> أو على نحو ما يسميها بالتماذج البدئية أو الأصلية ، باعتبارها وسيلة للوصول بالانسان الى حالة التوازن بين القوى المتصارعة في نفسه ، وحيث أن التركيبة النفسية القديمة في الانسان تدفعه الى قهر القوى السلبية المعوقة في سبيل الوصول الى الشخصية المتوازنة الكاملة ، فان التعبير عن ذلك يكون على مستوى الاشعور الجمعي وينحو الى التعبير الرمزي . والفرق بين الرمز الأسطوري والرمز الفردي هو أن الرمز الأسطوري لم تتشكل الا بعد أن ارتضتها الجماعة واستقرت في ضميرها ، ولهذا فهي تعد أنماطا نموذجية قديمة ، وهذا هو السبب في خلودها ، ذلك أن الانسان يكتشف فيها ، دائما وأبدا ، جزءا من نفسه<sup>(١٩)</sup> . فمن خلال رموز الأسطورة نجد أن العالم يتكلم ، وكلما ازداد الرمز عمقا كان أقرب الى العالمية والشمول الانساني ، ويونج في ذلك يتفق مع ايريك فروم — آخر عمالقة مدرسة التحليل النفسي — الذي قدم لنا دراسة عميقة للأسطورة في كتابه « اللغة المنسية » — برغم اختلاف المنطلق بينهما — يعنى بذلك اللغة التي تنطق عن الخبرات والمشاعر الباطنة ، كما تنطق لغتنا المحكية عن خبرات الواقع ، مع فارق هام بين

(١٧) نسبة الى C.G. JUNG الذي يعد من أكثر تلاميذ فرويد اهتماما بالأسطورة ودراسة وظائفها ودلالاتها .

(١٨) من المعروف أن الاتجاه النفسي في دراسة الأساطير يهدف الى الكشف عن التكوين النفسي الواحد للجنس البشري عن طريق ربطه بدلالات الرموز الأسطورية .

(١٩) نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ١٩ — ٢٠ .

اللغتين ، يكمن في شمولية لغة الرمز وعالميتها ، وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس . والأسطورة كما الحلم ، تكمن أهميتها في تقديمها حكايات تشرح بلغة الرمز حشداً من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية ، وما علينا الا أن نفهم مفردات تلك اللغة لينفتح أمامنا عالم مليء بمعارف فنية ثرة .<sup>(٢٠)</sup> وقد شكل استكناه الأسطورة كموسوعة للانماط النفسية والانفعالات العامة دافعا قويا عند الأدباء والشعراء للعناية بالأساطير القديمة باهتمام جديد ورؤية جديدة ، وكان ذلك ثمرة من ثمرات التحليل النفسي للأسطورة .<sup>(٢١)</sup>

كان من جراء تعدد المدارس العلمية ، وما أسفرت عنه من نظريات في نشأة الأساطير ، أن أصبح لدينا أنواع من الأساطير<sup>(٢٢)</sup> مثل الأساطير الكونية ( أساطير الخلق ) والأساطير التعليلية وهي أول محاولة انسانية لاصطناع أسلوب منطقي في تفسير الأشياء ، في عصر يغيب فيه الأسلوب العلمي ( فهي أجوبة قصصية لأسئلة علمية ) ، وهناك الأساطير الحضارية التي تعكس صراع الانسان القديم مع الحياة من أجل الانتقال من المرحلة الطبيعية الى المرحلة الحضارية ، وتعكس في الوقت نفسه موقفه من الكون والحياة . ثم هناك أيضا أسطورة البطل المؤله ، والأسطورة الرمزية التي تطورت منذ مرحلة متقدمة للفكر الانساني<sup>(٢٣)</sup> وهي التي « أصبحت وسيلة للإبداع الفني والشاعرية ، على أنها كانت لا تزال تحتفظ بوظيفتها الاساسية ، وهي القاء مزيد من التحديد للمفاهيم الكونية وعلاقات الانسان بها .<sup>(٢٤)</sup> ومعظم الأساطير العالمية القديمة التي نقرأها اليوم في روايتها المتأخرة — على سبيل المثال — قد صاغها خيال شاعر مبدع مجهول يمثل

( ٢٠ ) مفسرة العقل الأول ، ١٤ .

( ٢١ ) أنظر : رافين ، الأسطورة ص ٤١ .

( ٢٢ ) أنظر عن أنواع الأساطير : نيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٢٧ — ٧٠ ، أحمد كمال زكي ، الأساطير ص ٤٦ — ٥٢ .

( ٢٣ ) منذ أن اكتشف الانسان نوعا جديدا من التعبير ، هو التعبير الرمزي ، وبعد هذا التعبير الرمزي — كما يقول كاسير — عاملا مشتركا في كل الأفعال الحضارية ، أي في الأسطورة والشعر واللغة والفن والدين والعلم ، أنظر : الدولة والأسطورة ص ٦٩ .

( ٢٤ ) نيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٦٥ — ٧٠ .

روح الفكر الجمعى فى عصره ، ومن هنا يكمن سر اهتمامنا المستمر بها ، مما جعلها رافدا لا ينضب للاستلھام الفنى ، تقليدا أو تحويرا أو تجديدا باضفاء المزيد من الدلالات الانسانية عليها ، على مر العصور ، ولا سيما فى العصر الحديث ، بعد أن حظيت هذه الاساطير بالدراسات العلمية المنهجية الكاشفة عما بها من رموز ومعان ودلالات .

وتجدر الاشارة الى أن الأسطورة — باعتبارها نمطا قصصيا — تختلف عن سائر الأنماط القصصية الأخرى فى الأدب الشعبي ، كالحكاية الخرافية والحكاية الشعبية وحكايات الحيوان وغيرها مما يتضمن عروفا أسطورية فى أنها لا تمتلك قوة التأييد الذاتي التي تمتلكها الأسطورة ، والنابعة من قداستها وطابعها الاعتقادي والايمايئي ونشأتها ونبالتها . وعلى هذا النحو الاعتقادي ورد مصطلح الأساطير تسع مرات فى القرآن الكريم ، مرتبطا بالتصورات الدينية والاعتقادية الوثنية ، وليس بمعنى الأباطيل أو الأكاذيب المجردة ، كما ذهب الى ذلك المفسرون المتأخرون ، وهو المفهوم الذي لا يزال مقترنا — للأسف — فى أذهان الكثير من المعاصرين بهذا المعنى الساذج ، أي ما يناقض الواقع أو ما لا وجود له فى الواقع ، ويسعفنا الجذر اللغوي للكلمة فى المعاجم العربية « سطر » الى قيمتها الاعتقادية ، ومن ثم تدوينها أو تسطيرها ونقشها ، كما أن السياق القرآني يؤكد أنها كانت « تتلى عليهم » شفويا ، والأمر فى الحالين يعكس التطور الادائي للأسطورة على النحو المعروف .

ليس فيما سبق تنظير للأسطورة ، بقدر ما هو ايمان بتعدد المستويات لفهم الاسطورة ووظائفها ، وثناء دلالاتها ، الى الحد الذي نرى فيه عالما مثل ليفي شتراوس — رائد منهج التفسير الحضاري — يكشف من خلال تحليل البناء الاسطوري عن بناء الفكر الانساني وخصائصه<sup>(٢٥)</sup> ، يرغم ما يؤخذ على هذا الاتجاه الحضاري من أنه يتزع من الاسطورة عصارتها ، ويجردها من شكلها

---

( ٢٥ ) من المعروف أن ليفي شتراوس يرى العلاقة بين أشكال التعبير وحضارة المجتمع علاقة بنائية أولا قبل أن تكون وظيفية ولهذا نجد الاتجاه البنائي يربط بين الأسطورة والبناء الحضاري من جهة ، كما يربط بين رموز الأسطورة ومشاكل الانسان الحضارية من جهة أخرى . انظر أيضا :

الفني ومن وظيفتها الجمالية ، التي تتمثل في إثارة الشعور بوحدة الوجود من ناحية ، وفي تحديد العلاقة الروحية بين الانسان والكون من ناحية أخرى<sup>(٢٦)</sup> . ان الاسطورة في النهاية هي حصيلة الفكر البشري عبر آلاف السنين ، أو قل هي فن الانسان البدائي أو القديم الذي هو مزيج من السحر والتأمل والعلم والدين والتاريخ والشعر والفن مجتمعة ، في أقدم صورها ، وعلى نحو أولى أو بدائي ، ولكنها تهدف في الوقت نفسه — كما يقول البنائيون — الى إيجاد نموذج منطقي قادر على قهر التناقض<sup>(٢٧)</sup> ( بين القدر المحتوم والارادة الحرة ) . وهي تسعى حينئذ للتوسط بين المتناقضات في الخبرة الانسانية ، بين الواقع والمثال ، بين الممكن والمستحيل ، بين ماهو كائن وما ينبغي أن يكون أو بين القوى الايجابية والقوى السلبية .

## ٢ — الأسطورة والشعر المعاصر :

اذا كانت أعلى قيمة للشيء تتمثل في أمرين : في خلوده ، وفيما يمكن أن يتحملة دائما أبدا من تفسيرات فان الاسطورة ، لهذا تعد أقوى شاهد على عبقرية الانسان القديم الذي استطاع أن يفتق أسرار الكون في حرية تامة ، محتفظا برغم هذا باحساسه العميق بوحدة الكون ( اذ كان يرى أن كل جزئية فيه تابعة من الكل ) . وليس غريبا إذن أن الانسان المتأمل لنظام الحياة والكون في كل عصر من العصور ، والقادر على التعبير عن تأملاته في أي شكل من الأشكال الفنية في الكنوز الأسطورية القديمة ، بمقدوره أن يجد ضالته من الأفكار المتكاملة التي قد يتعب في صياغتها أو يعجز عن تفجير طاقاتها الادراكية والشعورية ، لولا هذه التشكيلات الرمزية الرائعة التي خلفها له الفكر الانساني القديم<sup>(٢٨)</sup> . وهذا ما أدركه أخيرا الأدباء والكتاب والشعراء

( ٢٦ ) نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٢٠ — ٢٦ .

( ٢٧ ) رائقين ، الأسطورة ص ٧٢ .

( ٢٨ ) نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٩٠ ، وحول الرمز في الأسطورة ، أنظر الكتاب نفسه ص ٧١ —

والفنانون العرب المعاصرون واعتبره شعراء مدرسة الشعر الحر ، ربما أكثر من غيرهم ، رافدا ثرا من روافد التجربة الأدبية ، ومظهرا من مظاهر التجديد والحدائة ، حتى بات عندهم الاكثار من استخدام الاسطورة أو الرمز الاسطوري أداة للتعبير ، ظاهرة عامة أو ملمحا عاما من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة<sup>(٢٩)</sup> . ولا ريب في ان اعتماد الاسطورة القديمة أو بعض رموزها في صياغة العمل الفني ، وفي بنائه نهج غنى ، شريطة أن تحمل الاسطورة ، أو بعض رموزها موقفا معاصرا ... أي يكون ثمة طابع شعري بمعنى أن الاسطورة ، أو شخصها ، أو رموزها هنا تكون أداة نابعة من السياق الشعري ، لنقل المشاعر المصاحبة للموقف ، وتحديد أبعاده النفسية ، ذلك أن القوة الشعورية الكامنة في أي استخدام خاص للرمز بعامة لا تعتمد على الرمز نفسه ، بقدر ما تعتمد على السياق الذي يتضمنه ، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها ، انطلاقا من وظيفة الرمز الشعري بعامة ، حيث تكمن قوته وحيويته في آن واحد ، كذلك ينبغي أن يكون تعامل الشاعر المعاصر ، مع الأسطورة القديمة ، أو مع بعض شخصها ، اذ يخضع لنفس الأسس التي تحكم استخدام الرمز الشعري بعامة ، وأولها خلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز ، لبث الحيوية فيه لأنه اذا استخدم الرمز منفصلا عن السياق كان ذلك نوعا من الرمز الرياضي<sup>(٣٠)</sup> أو المنطقي أو المعرفي أو غير ذلك من الرموز التي لا مكان لها في الشعر . وقبل أن نمضى قدما في تحديد المعايير أو الضوابط التي تحكم الشاعر الحديث في توظيفه للعناصر الاسطورية ويضبط تعامله معها ، فانه لابد من التأكيد على أمرين ، أحدهما أن الأساطير ، كأى عمل فولكلوري ، هي نتاج شعبي مجهول المؤلف ، جماعي الفكر والوجدان « ولا يقلل ذلك من كونها خيالية ، بل هي أعظم عمل تخيلي »<sup>(٣١)</sup> والآخر ، أن الأساطير ، اذا كانت لغة التجربة

( ٢٩ ) انظر : عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص ١٩٥ .

( ٣٠ ) نفسه ص ٢٠٠ — ٢٠٢ .

( ٣١ ) ريتنن ، الأسطورة ص ٩٤ .

البداية ، فينبغي أن نحمد هؤلاء الأدباء والشعراء المحدثين الذين يسرون أعماق  
 الوعى الأسطوري ، ويضعون ما يجلبونه في أعمال فنية معاصرة « كونهم  
 يجعلوننا نعيش في تماس حى مع منابع إنسانيتنا الأولى » . (٣٢) وأن نقدر لهم  
 معنى « استشكافهم » لهذه الشخصيات الأسطورية وتفاعلهم معها ، إذ أن  
 هذه المعاشة وهذا الاستكشاف تكمن وراءهما أسباب كثيرة ، منها امتلاك  
 تلك القوى الآسرة التي لا تزال كامنة في الأساطير (٣٣) ، ومنها أن الموقف  
 الأسطوري في صميمه شعري ، لأنه موقف صراع دائم بين الإنسان  
 والوجود (٣٤) . ومنها موقف الشاعر وموقف صانع الأسطورة ، فمن المؤكد —  
 كما يرى كاسير — أن الشاعر وصانع الأسطورة يبدو كل منهما يحيا في نفس  
 العالم ، فكلاهما ينطوى على نفس القوة الأساسية ، وهي قوة التشخيص ،  
 وكلاهما لم يكن قادرا على تأمل أي موضوع دون أن يمنحه حياة داخلية ،  
 وشكلا إنسانيا ، ومن خلال هذين الموقفين كانت الأسطورة هي العامل  
 المشترك بين الدين والشعر ، لأن الشاعر الحديث يرجع بصره غالبا الى عهود  
 القداسة والبطولة والصوفية ، حيث يضيف من خلالها على تجربته الشعرية بعدا  
 معاصرا ، فيتمكن بواسطتها — حين يحى قوانين الصراع — أن يستلهم ما يفيد  
 في خلق النموذج الذي يريده وينشده . ان استخدام الشاعر المعاصر للأساطير  
 — أعلى مراحل الرمز — يهدف الى تحقق غايات عديدة ، إذ يطمح فيها الى  
 تحقيق ذاتيته المكبوتة ، والى التصريح بتبرمه في أخطر القضايا ، وأكثرها  
 حساسية ، وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض ، أو التوسط لازالة متناقضاته  
 ورفض قوانين القهر ، وكشف ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضارية  
 راهنة ، مستعينا في ذلك كله بالرموز الفنية التي تجعل التجربة الشعرية حية

( ٣٢ ) نفسه ص ١٢٢ .

( ٣٣ ) تعنى هذه العبارة — على الرغم من غموضها — الاحتداد بوجود قوة تأثير عليا في الشعر ، وفق مقولة  
 تشير الى أن الأسطورة أدب يلون الطبيعي بفمالية ، ماعو خارق للطبيعة ، أنظر المرجع السابق ص

٩٥ — ٩٦ .

( ٣٤ ) أنس دلود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص ٤١ .

ومؤثرة في التلقى فتخرجه من نهر قناعته الى تأمل جديد ، يحاول الشاعر معه ،  
إعادة تشكيل العالم الأفضل .(٣٥)

ان الرغبة الدائمة الملحة على الانسان هي رغبة الوجود ، وكل مغامرات  
الانسان الطويلة والمضنية ، ليست في أقصى غاياتها الا سبيلا لتحقيق وجوده ،  
ومن ثم لادراك معنى هذا الوجود ، وقد أخذت هذه المغامرات أشكالا مختلفة ،  
فهي تمثل تارة في البحث عما نسميه الحقيقة ، وأخرى في البحث عن الله ،  
وثالثة في محاولة تفهم ما النفس . واذا نحن ترجمنا هذه المحاولات في اطار أعم ،  
أمكننا أن نمثلها في علاقة الانسان بالكون ، وعلاقته بالله وعلاقته بالانسان  
نفسه ، ويتفرغ عن هذه العلاقات كل المواقف الثانوية من النظر في الحياة  
والموت ، في الحب والكراهة ، في الخلود والفناء ، في الشجاعة والخوف ، في  
الحسب والجلب ، في العدل والظلم ، في الحب والكراهة ، في الخلود والفناء ، في  
الشجاعة والخوف ، في الحسب والجلب ، في العدل والظلم ، في الفرح  
والحزن ، في السعادة والتعاسة ... الى غير ذلك من الثنائيات المستقرة في الضمير  
الانساني منذ وقت مبكر ، منذ أن تبلورت التجربة الانسانية في العقيدة ... لقد  
استقرت في ذاكرة الانسان التي تكونت عبر التاريخ ( ومن هنا وصفت الاساطير  
بأنها وعاء الذاكرة الانسانية ) وانطبع آثارها — من ثم — في عاداته المجتمعية  
وقد ارتبط الرمز بهذه المواقف منذ البداية ومن ثم فقد ارتبط الرمز بالعقيدة أو  
بالدين ، غير أن الشاعر المعاصر في استخدامه للرمز ، أو للأسطورة عموما لا  
يفكر بالعقيدة الدينية أو البدائية القديمة ولكنه يفكر في شيء آخر بالطبع ، شيء  
معاصر » ولهذا فان استخدامه لهذا الرمز أو ذاك ، لن يكون له قوة التأثير  
الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز ، وما لم  
يضيف الى ذلك أبعادا جديدة هي من كشفه الخاص «(٣٦) ولما كان الرمز  
الشعري — كما ينبغي — مرتبطا كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانها الشاعر  
والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا ، فان هذا يعني أن ليس ثمة شيء ماهو في ذاته

( ٣٥ ) أنظر : عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ص ٢٣ — ٢٥ ومصادر النقل هناك .

( ٣٦ ) عز الدين سماعل ، الشعر العربي المعاصر ص ١٩٦ .



أهم من شيء آخر الا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة ، فعندئذ تتفاوت — كاللغة في استخدامها الرمزي — أهمية الأشياء وقيمتها ، اذ الممول في ذلك كله على مدى استشكاف الشاعر للعلاقات الحية التي تربط الشيء بغيره . وهذا يعني — مرة أخرى — أن تقويم الرمز أو الحدث أو الموقف الاسطوري ، شأنه في ذلك شأن الرمز غير المرتبط بأسطورة ، يتوقف ظهوره على بعدين أساسيين ، أحدهما هو خلق السياق الشعري أو الرمزي لبث الحيوية في العنصر الاسطوري القديم ، والآخر هو التجربة الشعرية الخاصة ، فالتجربة بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجدد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية ، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما . ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية ( أي بوصفها رموزا حية على الدوام ) فانها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر ، بالتجربة الحالية ، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها .<sup>(٣٧)</sup> ان الرمز هنا ليس الا « موضوعا يشير الى موضوع آخر »<sup>(٣٨)</sup> ينوب عنه أو يمثل شيئا آخر ، بمعنى أنه موقف قديم يشير الى موقف معاصر هو الذي يعيننا الكشف عنه بوصفه جزءا من مضمون العمل الفني .

ان الشاعر حر فيما ينتخب من عناصر أسطورية ، يشعر أنها مناسبة في التعبير عن تجربته ، هذه العناصر ، قد تكون شخوصا أسطورية ، أو أماكن أسطورية .. كما أنه قد يستخدم الاسطورة في جعلها اطارا عاما لنقل التجربة ، فتكون صورة كلية عامة ، وقد يستخدم عناصر ثانوية من الاسطورة ، أو من أساطير متعددة ، داخل هذه الصورة الاسطورية الكلية ، أو قائمة بذاتها في صور جزئية في قصائد أخرى ، وفي هذه الأحوال جميعا « يجب أن تتضافر العناصر الاسطورية في دلالتها مع الصورة العامة أو العناصر الاسطورية الأخرى في القصيدة »<sup>(٣٩)</sup> كذلك يجب أن يكون للعنصر الاسطوري دور عضوي في العمل

( ٣٧ ) نفسه ص ١٩٧ .

( ٣٨ ) «بنيه ويلك ولؤسن ولهن ، نظرية الأدب ص ١٩٦ .

( ٣٩ ) عل البطل ، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ص ١١٨ .

الادبي يثرى بدلاته التجربة ويساير الشعور العام في القصيدة ، والا كانت مجرد استعراض لثقافة الشاعر ، ومفروضة على العمل الادبي من خارجه ، ومقحمه على السياق الشعري اقحاما ، وهذا الدور العضوي للعنصر أو الرمز الأسطوري يفرض على الشاعر ، في الاستخدام الشعري الناجح ، ان يجمع بين الخاص والعام أي بين الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية أو بين التجربة الفردية والتجربة الجمعية ، كذلك أن ينبغي ألا تتحول هذه العناصر أو الرموز الاسطورية الى مقولات أو رموز أو مقابلات عقلية ، تفقد حيثذ طبيعة الرمز أو تتحول الى رموز جامدة . ومن المحاذير أيضا أن يلجأ الشاعر الى تكديس الرموز أو الشخصوس الاسطورية تكديسا يصعب معه تمثل دور كل رمز منها في السياق الشعري للقصيدة ، ولا يتيح لنا فرصة تمثيلها في الاطار الرمزي الشعري السليم ، وعلى نحو يثقل كاهل التعبير ويغندو معه هذا الحشد من الرموز أو الشخصوس الاسطورية مجرد رموز عقلية ، لا تحمل في القصيدة سوى مغزاها المحدد القديم ، ولهذا لا يجوز أيضا الوقوف عند التشابه الحسي بين الموقف في الأسطورة والموقف في التجربة الشعرية الحديثة ، فلن تتفجر شحنتها الشعرية الا بما ينبغي أن يشوه الموقف من دلالات تثرى الشعور المسيطر في القصيدة ، ويساعد على ذلك أن يكون التعامل مع الرموز الأسطورية الديمة استحيائيا — ولا سيما اذا كانت بعض هذه الرموز غير ذاتة في أوساط متلقى الشعر — بدلا من اتخاذها وصفا مباشرا واقتصارها على مجرد التشبيه (٤٠) أما اذا استخدم الشاعر الرمز الاسطوري الواحد ، أكثر من مرة في أكثر من قصيدة ، فانه من المفيد أن يتتبع الناقد هذا الرمز ، كاشفا عن ثباته أو تغيرو ، ومغزى هذا الثبات أو التغير ودلالة ذلك كله ، وان كان قد تطور ، فالى أي مدى ؟ وهل يعود الى تطور الشاعر الفكري ، أم الى نضجه الفني أو اليها معا ؟

ومجمل القول أن الأساطير ، كالتراث الشعبي ، عنصر من عناصر الثقافة الجمعية الموروثة التي أتيحت للشعراء الافادة من معطياتها في هذا العصر ، فضمين العمل الفني حديثا اسطوريا أو مكانا اسطوريا أو شخصية أسطورية

(٤٠) أنظر المرجع السابق ص ١١٨ — ١٢١ ، ولشعر العربي للعاصر ص ٢٠٢ — ٢١٧ .

الما يراد بها احضار مضمونها ، او مغزاها أو دلالتها الاسطورية ، لتكون عنصرا يدخل في نسيج التجربة الشعورية والشعرية الحديثة . لذلك فان استخدام الاسطورة في الشعر الحديث هو استخدام لرمز يخضع لمقاييس محددة<sup>(٤١)</sup> ، شأنه في ذلك شأن الوسائل الفنية الأخرى مثل الصور أو الرموز غير الاسطورية ، أو التضمينات بأسلوبها الحديث ، وما الى ذلك ، بل أن طبيعة الاستخدام الفني للاسطورة انما هي مزيج من هذه الوسائل جميعا ، فهي تعبير بواسطة صور ، وهي رموز تحمل دلالة مكثفة ، تطلق شحنات شعورية في التجربة الحديثة وهي قبل أو بعد ذلك تضمنين يراد به استحضار الدلالة القديمة — بعد تهية الوسائل اللازمة لبعثها في موضعها الجديد — فمقاييس الرمز الاسطوري بالتالي انما تأخذ بأطراف من مقاييس هذه الوسائل الفنية ، بالقدر الذي يتيح الافادة من الامكانيات الفنية للرمز الاسطوري في اثراء العمل الفني الجديد<sup>(٤٢)</sup>.

### ٣ — نازك ومنابعها الاسطورية :

تناولت نازك في شعرها المبكر رموزا من أساطير تعددت منابعها وتنوعت أصولها ، فاذا ما استقرأنا هذه الرموز في شعرها وجدناها تنتمي في مجملها الى رموز عربية ورموز أغريقية ورموز عالية . ويمكن تصنيف الرموز العربية الى رموز مصدرها القصص الديني، وأهمها قصة هبوط آدم وحواء من الجنة ، وقصة قابيل وهابيل ، وعاد وثمود ، وفداء اسماعيل وإلى رموز مصدرها التراث الشعبي والمعتقدات الشعبية العربية ، ولا سيما تلك الدائنة في عالم الحكايات الخرافية ذات الجنود الميثولوجية ، ورموزها السعالى والغيلان والأشباح والجنات المجنحة والمسوخة ، أو في عالم الحكايات الشعبية مثل شهرزاد وشهريار من الليالي العربية ، وكذلك نلتقى ببعض الرموز التراثية التي دخلت في فترة متأخرة عالم الاساطير ، والقصص الشعبي ، ومن هنا أطلق البعض

(٤١) أنظر : الرمز الأسطوري في الشعر المعاصر ص ١٩٥ — ١٩٧ .

(٤٢) أنظر : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ص ١١٧ — ١١٨ .

عليها اساطير الحب العربية وتحول أبطالها على مر الزمن الى شخوص أسطورية مثل ليلى والمجنون ، وتوبة وجميل بثينة وكثير غيره .

أما الرموز الاغريقية ومسمياتها الرومانية ، فهي كثيرة مثل أسطورة كيوييد ، أبوللو ، آريس ، بروميثوس ، أورورا ، بلاوتس ، ميداس ، فلكان ، ديانا، نرسيس ، ميلوزا ، السيرين ، وأسطورة نهر النسيان ، ثم هناك رمز أدونيس الذي يعود الى الاساطير الفينيقية . أما الرموز العالمية ، فهي محدودة ، فحة اشارات الى بوذا ، وتاييس ( الرمز المسيحي ) وهياوانا ( من الأساطير الهندوأمركية ) وشجرة القمر ( اسطورة مصدرها القصص الشعبي العالمي ) .

ومن متابعة العناصر الاسطورية التي وردت في شعر نازك يتيبن لنا أن معظم العناصر الرمزية لديها مرتبط أساسا بشخوص أسطوريين ( أو دخلوا على مر الزمن عالم الاسطورة ) يجمع فيها أكثر من مستوى من الدلالة والمغزى ، فكل شخصية من هذه الشخصيات لها تجربتها الواقعية أو الممكنة ، ولكنها في الوقت نفسه تلخص وجها من وجوه التجربة الانسانية الشاملة الممتدة ، فهذه الشخصيات الاسطورية أو شبه الاسطورية ، المحدودة العدد ، التي طفرت على سطح التاريخ الانساني ، ليست الا ادوات عبر بها الانسان على مر الزمن عن تجربته منذ بدايتها في حضن العقيدة وفي امتدادها بعد ذلك الى العرف والتقاليد ، عبر بها عن تلك العلاقات التي تربطه بالله والكون ونفسه ، وعما تضمنته هذه العلاقات من معاني الحياة والموت والخلود والفناء .. الخ كما سبق ،

فان الانسان الحديث مع احساسه بتميزه عن الانسان القديم كثيرا ما يستدعى رموز الانسان القديم ، ويخلع عليها شيئا من نفسه ومن عمله ، ذلك أن تلك الرموز القديمة أصبحت ملكا للجنس البشري ، ومن ثم أصبحت تسمى بالمازج الأصلية Archetypes . ويقتضينا هذا التصور لهذه الشخصيات الرمزية أن نتوقعها ، عند الشاعر الحديث ، في السياق الشعري الأمثل ، وقد حملت عن الشاعر عبء تجربته الخاصة المتفردة من جهة ، وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الانسانية العامة أو عن وجه من

وجوهها الاساسية من جهة أخرى ، فاذا هي فقدت في السياق الشعري العام هذه القدرة ( الجمع بين الفردى والجمعى ) فقدت وجودها الرمزي ، وفقدت — نتيجة لذلك — تأثيرها الشعري المنشود<sup>(٤٣)</sup> . فالى أي مدى وفقت الشاعرة في تحقيق ذلك التصور ؟

الواقع أن المتأمل لشعر نازك ، في بدء حياتها ، وما أثارته من تساؤلات كثيرة ، يتذكر على الفور موقف الانسان القديم ، وتساؤلاته عن الكون والوجود والحياة ، حين بدا له كل شيء غامضا ملفزا يحتاج الى تفسير او اجابة تهدأ بها روحه ، وتستقر بها نفسه القلقة المنزعجة ، لقد راحت الشاعرة تبحث — كما بحث الانسان القديم — عن سر وجودها في هذا العالم الذي تجد أنه ما عاد مقبولا ، بما يفرضه من قيم وتقاليد غير انسانية على الرغم من أنها حاولت أن تجد بغيتها في عالم الاساطير ، تلائم فيه بين تجسيد البدائى لتأمله ، وطموح الانسان الحديث في اعادة خلق عالمه . وليس من شك في أن الشاعر الحديث ، كالبدائى القديم ، قد أزعجه مافي العالم من فوضى وغموض ، وكان لابد من البحث عن « نظام » و « شكل » ، واذا كان البدائى قد نجح في تحقيق الشكل والنظام — ومن ثم المصالحة — من خلال الاسطورة ، فان نازك قد وقفت منذ البداية موقف الخصومة المشائمة أول الأمر ، وان انتهت بالخصومة المتفائلة أو المتصالحة — ان صح هذا التعبير — التي يغلب عليها الاستسلام ثم التفاؤل المشوب بالحذر ، وأخيرا الايمان ، بعد تجربتها المضنية مع الحياة ، وهي التجربة التي صاغت شعرا أيضا حين أرادت أن تعالج ما يشيع في عالمنا المعاصر من غموض وتناقضات واغتراب ، وأمسى القلق جوهر الاشياء ، ولم تجد الا عالم الاساطير ، تعبر من خلاله ، عن تجربتها ، الشعورية والشعرية ، وتضفى على رموزه البعد الانساني المطلوب .

وقد يرى البعض أن الشاعرة مقلدة في استخدامهما للأساطير ، والرمز الأسطوري بعامة قياسا الى معاصريها عامة ورؤاد حركة الشعر الحر خاصة

---

(٤٣) أنظر : الشعر العربي المعاصر ص ٢٠٤ ، وأيضا نيلة ابراهيم ، الأسطورة ص ٧٨ .

الذين انبهروا بالتوظيف الاسطوري عند الشعراء الأوربيين والأمريكيين ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يعنى أن نازك لم تلتفت الى عالم الاسطورة ، بل أن الأمر غير ذلك فطالما نهلت منه ولا سيما في ثلاثيتها أو مطولتها الشعرية الفريدة ، بحيث يمكن القول بأن الاستخدام الفني للأساطير فيها ، يشكل ظاهرة فنية تستحق الدراسة ولها ملاحظاتها الدالة والكاشفة على تطور التجربة الشعرية عندها ، فهي مطولة حافلة باستخدام كثير من العناصر الأسطورية استخداما رمزيا يعطى الأسطورة مدلولاً حياً في شعرها ، وينم عن فهم لطبيعة الرمز الأسطوري في أغلب الأحيان ، وأسلوب استخدامه استخداماً فنياً صحيحاً .

#### ٤ - مطولة نازك الشعرية :

نظمت الشاعرة هذه المطولة الشعرية ، في ثلاث مراحل ، أو بالأحرى ثلاث صور شعرية ، الأولى بعنوان « مأساة الحياة » وقد نظمها سنة ١٩٤٥ ، والثانية بعنوان « أغنية للإنسان-١ » وقد نظمها سنة ١٩٥٠ ، والأخيرة بعنوان « أغنية للإنسان-٢ » وقد نظمها سنة ١٩٦٥ . وقد صورت في الصورة الأولى ، أو القصيدة الأم عن اعجاب فائق بالمطولات الشعرية في الشعر الانجليزي ، وتمنت أن يكون لها نظائر في الأدب العربي الحديث وكان أن بادرت فكتبت سنة ١٩٤٥ « مأساة الحياة » وهو عنوان يدل على تشاؤم مطلق ، وشعور حاد بأن الحياة كلها ألم وإبهام وتعقيد على حد تعبيرها .<sup>(٤٤)</sup> وأن قمة هذا الإبهام والتعقيد تجلت عندها في مسألة الموت ، الذي يمثل عندها حتمية الهزيمة للإنسان ، ومن هنا كان مصدر تشاؤمها في هذه الصورة الشعرية ، لقد « كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباى الى سن متأخرة » .. وفي ضوء هذا الشعور المأساوى نظمت الشاعرة هذه الصورة الأم التي بلغت ألفاً ومائتي بيت ، وكان موضوعها فلسفياً يدور حول الموت والحياة ، وما

وراءهما من أسرار وألغاز ( ولا أظن شاعرا تردد في معجمه الشعري كلمة لغز وألغاز وطلسم وطلاسم ، كما تردد في شعر نازك ، وهو موقف يذكرنا بحيرة الانسان البدائي الأول حين بدأ الكون والوجود أول الامر سلسلة لا تنقطع من الألغاز والطلسمات ) ، ومع الشعور الحاد بمأساة الموت ، تتجلى مأساة الحياة . وهزيمة الانسان الحتمية ، ومن ثم عبثية الاحساس بالطمأنينة ، ومن ثم فقد قامت الشاعرة برحلة في المكان والزمان ، عبر هذه الصورة الشعرية ، تبحث عن السعادة بشقيها المادي والمعنوي ، عساها تعثر عليها ، وعبتا تجدها — على المستوى الاجتماعي — في مختلف الأوساط والطبقات ، فلم تجدها لا عند أغنى الأغنياء في المدينة ولا عند أفقر الفقراء في الريف ، مادام الحزن يسيطر عليهم وبشاعة الموت تهددهم وظلمة القبر المحوشة تنتظرهم ، وراحت تبحث عنها عند الزهاد والرهبان ، في عزلتهم الروحية دون جدوى ، فواصلت البحث عنها عند المجرمين واللصوص الذين يعيشون على هامش المجتمع ، فلم تجدها ، وقفلت تبحث عنها ، في قلب المجتمع ، عند العشاق الذين يجسسون نبض الحياة . فلم تعثر إلا على المزيد من الاحباط واليأس والاحساس بعبثية الوجود وسخريات الأقدار ومأساوية الحياة ، وهكذا باءت الرحلة ، رحلة الحياة ، أو البحث عن السعادة بالفشل كل الفشل ، ومن ثم المزيد من التشاؤم ، ويمكن تفسير هذا التشاؤم المطلق بأمرين أحدهما الموقف الفكري والنفسي للشاعرة في بدء حياتها اذا كانت آنذاك متأثرة بفلسفة شوبنهاور ، الفيلسوف الألماني المتشاؤم الذي يرى أن الحياة أكلوبة كبرى ، وأن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت ، والآخر ، الموقف الفني ، اذ غلب على الشاعرة آنذاك موجة الاتجاهات الرومانسية التي تذكي بفلسفتها روح الخوف والتشاؤم « وكان من مشاعري إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت ، وهما مفتاح هذه الصورة الأولى من المطولة »<sup>(١٥)</sup> التي يصح أن نسميها مراثية الانسان أيضا . أما الصورة الشعرية الثانية من هذه المطولة ، فقد اختلفت نوعا ما ، عن الصورة السابقة ، فنيا وفكريا ونفسيا ، فالأسلوب الشعري — لا سيما في

مجال الاستخدام الأسطوري والرمزي — قد تطور ، وغدا أكثر نضجا في الوقت نفسه — بتطور مصادر الشاعرة الأدبية وغزارتها وتنوعها ، كما غدا أكثر صورا ، كما ازداد ثقافتها المنهجية ثراء .. أما موقفها الفكري ، فقد تطور أيضا بتطور موقف الشاعرة من الحياة التي بدأت تلوح لها مواقف إيجابية فيها . أما موقفها النفسي ، فقد تطور كذلك ، وبدأت الشاعرة تنظر الى الحياة بمنظور نفسي جديد ، قوامه مسحة من التفاؤل المشوب بالحزن ، وكان طبيعيا — بعد هذا التطور — ألا ترضى الشاعرة عن مأساة الحياة أو صورة ١٩٤٥ ، ولم تكن نشرت إلى ذلك الحين ، أي حتى سنة ١٩٥٠ حينما شرعت الشاعرة تعيد نظمها ، ثانية ، ولكن المحاولة أسفرت عن قصيدة أخرى — لذات الموضوع — ولكنها تعكس ملاح رؤية جديدة للشاعرة ، انعكست بدورها على عنوان الصورة الجديدة ، وهو « أغنية للإنسان » وشتان بين المراثية والأغنية ، غير أن هذا لا يعني أن الشاعرة قد عثرت على السعادة المفقودة أو الميوس منها أو أن معضلات الحياة قد حلت ، أو ألغازها قد فسرت ... كل ما هنالك بصيص من الأمل يبدو خافتا في الأفق البعيد « وكان على في أغنية للإنسان أن أبحث عن السعادة فلا أعثر عليها ، على حين كنت قد بدأت أدرك أن السعادة ممكنة ولو الى مدى محدود » وكان أن وجدت الشاعرة نفسها في موقف فكري وفني حرج « اذ كيف أوفق بين الموضوع القديم وآرائي الجديدة ؟ » فكان أن تركت هذه القصيدة ( بعد أن بلغت ٥٨٦ بيتا ) أو هذه الصور التي يمكن أن تسمى صورة ١٩٥٠ ، ولم تر النور كصورة ١٩٤٥ ... « وتركتها دون اتمامها ... برغم أن مأساة الحياة كانت أجمل شعري في مرحلتي الأولى ، مرحلة عاشقة الليل ، وكانت نسخة ( أو صورة ) ١٩٥٠ أجمل شعري في مرحلتي الثانية . »<sup>(٦)</sup> وظل الأمر يؤرق الشاعرة حتى سنة ١٩٦٥ ، فعاودت الكرة من جديد محاولة أن تتم صورة ١٩٥٠ ، ولكن المحاولة باءت بالفشل ، لنفس الأسباب الفنية والفكرية والنفسية السابقة ، فعاودت تكرار المحاولة مع صورة ١٩٤٥ ، حين قررت نشرها ، وكان بديها أن تصطلم بالأسباب



ذاتها ، اذ تطور الأسلوب الشعري أكثر ، وتنوعت مصادرها الثقافية أكثر ، وتجاريها الواقعية غدت أكثر عمقا وفهما لكنه الوجود ورسالة الانسان وجدلية الحياة والموت ، ومن ثم فقد تحدت علاقتها بالله والكون والنفس على نحو أفضل أو أوضح ، وصاحب ذلك — بالضرورة — تطور نفسي مناسب ، فكان أن حل التفاضل محل التشاؤم وحل الايمان بالله والاطمئنان لحكمة الوجود محل الشك والتردد والحيرة ... وكان أن أسفرت هذه المحاولة الثالثة والأخيرة عن قصيدة أو صورة جديدة هي صورة ١٩٦٥ ( ٦٠٠ بيت تقريبا ) ، وفيها « راح جو مأساة الحياة يتبدل تلويحيا ، وقررت أن تجد الشاعرة السعادة في هذه القصيدة» أو الصورة ، ومن ثم فانه بمقدورنا أن نلاحظ أن وشائج القرى الفكرية والنفسية جاءت أقرب الى صورة ١٩٥٠ « أغنية للانسان » ولهذا فقد حافظت الشاعرة على نفس العنوان للصورة الثالثة ، وميزت بينهما باعطاء كل منهما رقما ... وعرفت صورة ١٩٦٥ بأغنية للانسان رقم ٢ ، على حين أصبحت صورة ١٩٥٠ أغنية للانسان رقم ١ .

كان حصيلة هذه التجربة الشعرية النادرة في أدبنا العربي أن أصبح لدينا مطولة شعرية ( ٢٤٠٠ بيت ) لها ثلاث صور ، عبر ثلاث مراحل زمنية منفصلة ، تمثل في مجموعها — وهي قيمة كبرى بلا شك — خط التطور الفني والفكري والنفسي في شعر نازك الملائكة ، وفي تطور استغلال الرمز الأسطوري لديها ما بين السنوات ١٩٤٥ — ١٩٦٥ ، عبر هذه الرحلة الزمانية التي امتدت عشرين عاما ، من أخصب سنوات عمرها عطاء ، وهي رحلة لها أبعادها الروحية والفلسفية بالتأكيد ، وكان ممكنا أن تعد كل صورة من هذه الصور الثلاث مستقلة عن الآخرين ، لولا أن الشاعرة قد نقلت كما من الأبيات كما هي ، أو مع تحوير طفيف — من صورة الى أخرى « على اعتبار أنها مازالت ترضى ذوق رغم مرور السنين »<sup>(٧)</sup> وعلى هذا الأساس فسوف نعاملها كقصيدة واحدة قد نطلق عليها مطولة نازك أو الثلاثية اذا أردنا ان نشير الى الصور الثلاث .

ان هذه الثلاثية هي التي تستخدم فيها الشاعرة الأساطير بشكل ملحوظ ، ولا سيما في صورتها ٤٥ و ٥٠ ، وهذا يعني من جهة أخرى — ان استخدام الشاعرة للأساطير ، كان يعود الى الفترة المبكرة من حياتها وهي الفترة التي وصفتها بالرومانسية ، وهو استخدام تجاوز المطولة الى قصائد أخرى تعود الى نفس الفترة أعنى الأربعينات وأوائل الخمسينات ، وهذا يعني أن الأساطير كانت عنصرا ثقافيا حيا في ثقافة الشاعرة آنذاك ، وأنها اعتمدتها رافدا ثرا من روافد التجربة الأدبية . وثمة ملاحظة اساسية ، ان الأساطير التي اتكأت عليها الشاعرة في صورة ١٩٤٥ ، هي بعينها الأساطير التي تكررت في صورة ١٩٥٠ ، ١٩٦٥ ولكن بعد أن طورتها لرؤيتها الفكرية والفنية ، فحذفت منها ، وأضافت اليها ، وعدلت في وظائفها ودلالاتها ، بل فجرت في بعضها ما كان كامنا من رموز ودلالات ... وما لا شك فيه ، أن الالتكاء على الأساطير في هذه المطولة قد ساعد الشاعرة على « تطويل » نفسها الشعرى ، في وقت كانت في ميسم الحاجة الى مثل هذه الاطالة لتحقيق حلمها في نظم مطولة شعرية كانت تحلم بها ، وما كان يتأتى لها ذلك ، يسر ، دون أن تستعين بالأساطير . وما يلاحظ أيضا في هذه الثلاثية ، أن صورة ١٩٦٥ جاءت خلوا من الأساطير الوثنية ، واعتمدت على القصص الديني السماوي وحده ، اتساقا مع رؤية الشاعرة الفكرية والروحية ، ولكنها عمدت في هذه الصورة الى ما يسمى بالمنهج الأسطوري في الشعر العربي المعاصر<sup>(٤٨)</sup> ، في صياغة بعض توقيعاتها<sup>(٤٩)</sup> في هذه الصورة الشعرية ، على نحو ما فعلت في توقيعه « البحث عن السعادة »<sup>(٥٠)</sup> على سبيل المثال .

(٤٨) حول المنهج الأسطوري في الشعر العربي ، أنظر : عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص

٢٢٢ — ٢٣٧ .

(٤٩) يقصد بالتوقيعات هنا القصائد الفرعية التي تتكون منها كل صورة من صور المطولة الثلاث ، وقد

منحت الشاعرة كل توقعة أو قصيدة فرعية عنوانا دالا قائما بذاته .

(٥٠) الديوان ١ : ٣٩٧ وما بعدها .

## ٥ - الفردوس المفقود ومأساة الانسان :

يندرج تحت هذا العنوان عدد من الرموز الدينية ، هي آدم وحواء ، وقصة السقوط أو الخطيئة أو الهبوط وقصة قتل قابيل أخاه هايل على اعتبار أن هذه القصص تشكل في مجموعها أسباب « مأساة البشرية » كما عالجتها الشاعرة ، في صورة ١٩٤٥ أو « مأساة الحياة »<sup>(٥١)</sup> وفيها تبدو الحياة « نبع الآثام » وإذا كان آدم وحواء « قد اشتغل كل منهما في عمله ( حيث هبط آدم في الهند ، وحواء في جدة التي سميت باسمها) بالبكاء الشديد ، والتوبة ثلاثمائة سنة حسرة على فراق الجنة» كما في القصص الشعبي والديني<sup>(٥٢)</sup> ، فإن بني الانسان ، ظلوا عبر كل العصور يدفعون ثمن خطيئة أبيهم وأمههم أو آدم وحواء « حيرة ودموعا » حتى اليوم . وهذا ليس من العدل في شيء ، وأيا ماكان خطأ آدم أو خطيئته ، فإنه من الظلم أن يجتر الأبناء حصرم الآباء ، ولماذا « تتلقى العقاب نحن جميعا » ، ألم يكف آدم طرده من الفردوس الجميل ( = حرمانه من الخلود والسعادة ) عقابا له على هذه الخطيئة ، أول خطيئته له في عالم السماء ليلقى عذابات السنين شرا وأثما وعلوانا ، مستطارا حزينا :<sup>(٥٣)</sup>

حسبه أنه أقى الأرض مطر و دا من الخلد مستطارا حزينا  
حسبه ما رأى من الشر والآثام ، وماذاق من عذاب السنين  
ومن ذاق نعيم الفردوس كيف تطيب له الحياة على الأرض التي لا مكان فيها الا  
لكل جبار أثيم :

كيف ينسى جمال فردوسه المفقود في عالم دجى الفضاء  
كيف ينسى الأمس الجميل ليها بحياة موسومة بالشقاء  
ليس يحيا فيها سوى الآثم الجب ار ، يارحمته للضعفاء

(٥١) الديوان ١ : ١٩ - ٢٤٠ .

(٥٢) عن قصة هبوط آدم وحواء من الجنة أنظر :

وهب بن منبه : التيجان ص ١٦ ، الخطمي : قصص الأنبياء المسمى بالبراهين ص ١٨ -

٢٤ ، السيد حسن اللواساني : تلويح الأنبياء ص ١٣ - ١٥ .

(٥٣) الديوان ١ : ٣٨ .

ولم يكن هذا الجبار الآثم الا قابيل ( أول قاتل في التاريخ ، ورمز عدوان الانسان على أخيه الانسان ) حين قتل أخاه الوحيد هابيل<sup>(٥٤)</sup> ( أول ضحايا الظلم البشري ، وأول انتصار للشر على الخير ) ومادامت الحياة — منذ بدء الخليقة — مرتعا للشر والبغى ، ولا مجال فيها الا للآثم والعدوان ، فان الأمر يحتاج الى تدليل تاريخي كما أن السياق يقتضى الاستشهاد بأول جريمة بشرية في التاريخ ، ومن ثم شرعت الكاتبة تنظم توقيعة مستقلة ( قصيدة فرعية ) عن مأساة قابيل وهابيل<sup>(٥٥)</sup> لتؤكد بواسطتها حظ آدم التعس الذي قدر له أن يشهد بعينه مأساة ولديه معا : القاتل والقتيل ، باعتبارها جزءا من لعنة السماء التي حلت بآدم وبنيه ، فبذلك قضت « الأقذار » لا على هابيل وحده ، ولكن على كل المؤمنين الطيبين والبسطاء الوادعين ومن ثم فلا جدوى من كل الدموع اذ لن ينتهى الشر من الوجود ...

ما الذي تنفع المدامع يا آدم، فيما قضت به السنون  
ان يكن من فقدت أول مقتو ل، فلأيا مستقتل العشرات  
بالأحزان آدم حينما أبـ صر بابنيه، قاتلا وقيلا  
أيها المستطار لن تردع الأقـ دار حتى اذا بكيت طويلا

ويالحنة آدم ، في هذا الموقف الدرامي العنيف الذي توارثه من بعده هذا العالم المحزون « فقد غدا انتصار الشر هو القاعدة في هذا الصراع غير المتكافئ بين القوى العليا والانسان » :

انها لعنة السماء على العا لم مسدولة الرؤى مكفهرة  
كلما ذاق قطرة من نعيم اعقبتها من الأسمى الف قطرة

ولا يكفى ما حل بآدم وذريته من عذاب وشقاء ، فعاش الانسان شريدا

( ٥٤ ) عن قصة قابيل وهابيل في القصص الاسلامي انظر المراجع السابقة ، بالترتيب ، ص ٢١ — ٢٨ ، ص ٢٥ — ٢٨ ، ص ١٥ — ١٨ . وعن نفس القصة في الكتاب المقدس ، وتحليلها أنظر : عصام الدين حننى ناصف ، الأسطورة والوعى ص ٤ — ١٩ . وانظر كذلك : فراس السواح ، مفامرة العقل الأول ، دراسة في الأسطورة ص ٢٠٧ — ٢١٦ .  
( ٥٥ ) الديوان ١ : ٤٠ .

طريدا محروما من نعمة الخلود التي استأثرت به الآلة لنفسها ، ولم تمنح الانسان  
الا الفناء...<sup>(٥٦)</sup> وبالحا من حقيقة مفاجئة مرعبة :

هكذا الآدمي يسلمه أحد بابيه للتراب والديدان  
رب، لا كانت هذه الحياة ولا ك نا هبطنا هذا الوجود الفاني

كان المهبوط الى الأرض ، حيث العذاب والموت والفناء ، والطرود من  
الجنة ، حيث الخلود أو السعادة أمرا يستدعي عددا من التساؤلات الحائرة عن  
سر الموت والحياة والفناء والخلود ، مثلما كان أمرا يستدعي وقفة أخرى  
متسائلة عن آدم وفردوسه المفقود<sup>(٥٧)</sup> وكيف فقدته الى الأبد ، ومن المسئول ،  
ولماذا جئنا الى الأرض ، وماذا جئنا فيها ؟! قد تكون حواء هي الأداة ولكن  
الشيطان ، الرمز المجسم لكل الشرور في العالم ، هو السبب ، فهو الذي أغراها  
بالأكل من الشجرة « المحرمة » وإذا كان الانسان القديم مقتنعا بهذه القصة ،  
فان الانسان المعاصر يبدو غير ذلك :

فيم جئنا هنا؟ وماذا يغري — نا عن العالم الذي فقدنا؟  
ليت حواء لم تذق ثمرة الشجرة ، ليت الشيطان لم يتجنا  
علمتنا ثمارها فكسرة الشر فكان الحزن العميق المعاصر  
وفهمنا معنى الفناء وأدرك نا صراع البقاء تحت الدياجر  
وان كان لهذه القصة من مغزى ، فهو مغزى شرير ، يعكس كيف تأمرت  
قوى الشر على الانسان . فحرمته الخلود وحكمت عليه بالحزن والشقاء  
والصراع والفناء ، اذا لم تكن هذه اللوحة التي أكلت منها حواء بتحريض  
سافر من الشيطان ( اله الشر في الديانات الوثنية ورمز الشر في الديانات  
السماوية ) الا دوحة الشر الممتدة والمشتومة . ومعروف في التراث الشعبي  
العربي والديني أن هذه اللوحة هي « شجرة الخلد »<sup>(٥٨)</sup> ولكنها في التفسير

( ٥٦ ) الديوان ١ : ١٩٩ .

( ٥٧ ) الديوان ١ : ١٩٩ — ٢٠٠ .

( ٥٨ ) التعليل ( ت ٤٢٧ هـ ) : قصص الأنبياء المسمى بالمراسل ص ١٨ .

الديني المستتير هي « شجرة التكليف » وأن ثمراتها هي ثمرات التكليف بجميع لوازمه ونتائجها وما كان الفارق بين آدم قبل الأكل منها ، وبعده الا الفارق بين الحياة في دعة وبراءة والحياة المكلفة التي لا تخلو من الشقة والشقاق والامتحان بالفتنة .<sup>(٥٩)</sup> ومن تمام التوكيد لحدود التكليف في التصور الاسلامي أن خطيئة آدم لا تلزم بينه ، فهو مكلف وهم مكلفون ، وتوبته لا تغنى عنهم ، أما في التصورات غير الاسلامية ولا سيما اليهودية ، فان الغالب عليها أن تتكلم عن زلة آدم وسمتها « السقوط » وترتب عليها ما يترتب على السقوط الملازم لطبيعة التكوين ، وهذا هو المعنى الذي أخذت به الشاعرة في تلك الفترة المبكرة من حياتها والتي نسميها فترة الدهشة والتعجب والتساؤل ، اذ ليس في العقيدة الاسلامية — كما يمثلها القرآن الكريم — أثر للسقوط بهذا المعنى في حق كائن من الكائنات العلوية والأرضية ، فليس فيه شيء عن سقوط الانسان ، وإنما هو انتقال من حال الى حال ، أو من عهد البراءة والدعة الى عهد التكليف والكلفة ، كما سبق ، وهذا المعنى الجديد هو ما أخذت به الشاعرة نفسها في صورة ١٩٥٠ ، غير أنها أبقت على ديمومة الخطيئة ذاتها ، وتوارثها حيث يدان الانسان بغير عمله . وقبل أن نتبع هذه المعاني في صورة ١٩٥٠ ، أو أغنية للانسان رقم ١ ، فانه بمقدورنا أن نلاحظ أن الشاعرة في توظيفها للرموز الدينية السابقة في «مأساة الحياة» قد عمدت الى انتخاب تصور غير اسلامي ، وان كان شائعا في بعض كتب التفسير الاسلامية ( كالطبري ) لأنه يتفق ورؤيتها الفكرية للوجود وموقفها النفسي من الحياة والاحياء ، وأنها عمدت الى هذا التصور فصاغته صياغة شعرية ، مكتفية بما ورد في هذا الموروث الديني من خطوط عامة ولم تعتمد الى تحويله أو تطويره أو تفسيره تفسيراً جديداً تفجر معه معطيات أخرى تكون كامنة فيه ، ولكنها أثرت رصده كما هو ، أي بدلالته أو مغزاه المحدث القديم ، وهذا ما تريد الشاعرة أن تفجره بالفعل ، وهنا يكمن توظيفها في تمثل هذا القصص تمثلاً فنياً سليماً ، وفي استخدام هذه الرموز الدينية استخداماً رمزياً صحيحاً ، بعد أن هيأت له سياقاً

شعوريا وشعريا مناسباً يؤكد حيوية هذه الرموز ، ويكشف عن مغزاها ، وجاءت استجابة طبيعية لدواعي التجربة الشعورية في هذه الصورة . وليس أدل على هذا النجاح من أن الشاعرة لم تتعامل مع هذه الرموز من الخارج ، أو تعاملت آليا ولم تجعل منها مقابلات عقلية ، ولم تقحمها على السياق الشعري ، وإن كانت قد اكتفت بأبعادها الذاتية ، أي بما يمكن أن يكون لها من مغزى لدى الآخرين ، وليس ذلك عجزا ، ولكن لأنه هو نفس الموقف الشعوري الذي تريد الشاعرة التعبير عنه ، ومن هنا يمكن القول أيضا ، أن الرموز هنا قد تجاوزت معطياتها الشعورية والشعرية الى معطياتها « التاريخية » التي رأت فيها الشاعرة شواهد حملت عنها عبء التجربة الشخصية أو المتفردة وفي الوقت نفسه حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية أو عن وجه من وجوهها الأساسية فكان أن حققت هذه الشخصيات في سياقها الشعري ملامح التجربة الفردية الجمعية ، وحققت حيثئذ تأثيرها الشعري المنشود .

ولكن هذه الشخصيات سرعان ما تأخذ بعدا إنسانيا ونفسيا أقوى في صورة ١٩٥٠ — لما طرأ من تطور على موقف الشاعرة الفكري والشعوري — فتشرع تجمعها جميعا في توقيعه واحدة بلا عنوان<sup>(١٠)</sup> ، وكانت قد وزعتها في صورة ١٩٤٥ ، على ثلاث توقيعات ، كما عيّنت بسرد تفاصيل قصصية أكثر ، ولا سيما دور حواء في قصة المهبوط ، ولكنها شرعت أيضا تعطى تفسيراً ( حضاريا ) جديدا للدورها ، وربطت بين هذا الدور وحكمة الوجود وأصبح المهبوط لديها هو الانتقال من عهد الدعة والبراءة والبساطة الى عهد التكليف والكلفة والمسؤوليات الشاقة ، وأن هذا هو الثمن الذي ينبغي على الإنسان أن يظل يدفعه ثمنا باهظا لخطيئة آدم وحواء الأولى . ومن ثم فلا غرو أن تظل الشاعرة على موقفها القديم من قصة الوجود التي تجملها في كلمتين « مهد ولحد » وعلى موقفها من الحياة ، فلا تراها الا « دعاية لا تطاق » و « قصة حاكها بالدمع والنار ماردي جبار » منذ أن طرد آدم من الجنة وحرم نعمة الخلود ، وعوقب بالنفي والتشريد والفناء أبد الدهر في هذه الحياة :

حسبنا أننا دفعنا إليها ثمن العيش حرقة ودموعاً  
أي ذنب جناه آدم حتى نلتقى العقاب عنه جميعاً

ولعلنا لاحظنا تكرار هذين البيتين من قبل ، مع تغيير طفيف هنا ، حيث  
حلت كلمة « حرقة » محل كلمة « حيرة » في الرواية السابقة ، الأمر الذي  
يشي بأن الشاعرة ، قد بدأت روحها تبدأ قليلاً أو هكذا اعتقدت ( فالخيرة  
توحى بأن العيش لغز مجهول غامض ، والحرقة توحى بأن العيش ألم ومعاناة  
وكلفة )

ثم راحت تتحدث الشاعرة عن دور حواء :

أي ذنب جنته حواء؟ ماذا عرفت من ثعبانها المشعوم  
ليتها لم تمس دوحتها قط ولم تصب للجنى المسموم  
ليتها لم تمس بالشر والخير ولم تدبر للتمرد طعمها  
ليتها حافظت على جهلها المطبق مادامت الغباوة نعمسي

مؤكد أن فقدان الفردوس عقاب ما بعده عقاب ، مهما كان حجم الجرم  
الذي ارتكبه آدم أو الجريمة التي ارتكبتها حواء ! فقد أضاعا خلود السماء ،  
وسدى راحا ييئسان عنه وعن السعادة والاستقرار في عالم يسكن فيه الغموض  
والأسرار ، وحيث « يحكم الردى الجبار » الذي يشكل المحور المأساوي  
للحياة عند الشاعرة ، كل شيء ولكن هذا العقاب الباهظ ( الحرمان من  
الخلود ) يمكن تبريره ، هذه المرة في صورة ١٩٥٠ ، إذ كان مقابل حصول  
حواء على « المعرفة » و « الوعي » وأصبحت اللوحة المحرمة التي أكلت منها  
هي شجرة المعرفة ، بعد أن كانت شجرة الشر في صورة ١٩٤٥ ، ومن ثم فلم  
تعد خطيئة حواء رمزا للشر ، ولكنها رمز للمعرفة ، وهكذا تطور مدلول الرمز  
ومغزاه في الصورتين :

إيه حواء كيف عوقبت بالنفسي ، ولولاك ما عرفنا النورا  
أنت يامن بعث الخلود بأحرزنا لياليك واشتريت الشعورا

وهذا التفسير أو التبرير يتفق مع المفهوم أو التصور القائل بأن الشجرة التي



أكلت منها حواء هي شجرة المعرفة لا الخلد ، بتحريض مباشر من الشيطان الذي يقول عنه العقاد « يوم عرف الانسان الشيطان كان فاتحة خير .. بغير مجاز أو تسامح في التعبير »<sup>(١١)</sup> لأنها كانت بداية التمييز بين الخير والشر ، بين البصيرة والعماء فبواسطة هذه المعرفة ، عرف الانسان النور ، وخرج من غياهب الظلمات والجهل الى بحاب المعرفة والوعى والتمييز ، وأن خطيئة حواء هنا تصبح رمزا للمعرفة والوعى ، فضلا عن الارادة والتمرد :

الخطايا التي اقررت ستبقى شعلا في وجودنا وضياء

ولكن ما أغلى الثمن الذي دفعه الانسان من أجل شعلة المعرفة المقدسة ، دفعه يوم بدأ الانسان يعنى كنه ذاته ، ومكانه في الوجود ، تماما كهذا الثمن الذي دفعه بروميثيوس Prometheus في الأساطير الاغريقية ، يوم أخذ قبسا من النار من مجمع الأولمب ووهبه للانسان ، وكانت النار في حوزة الآلهة وحدهم ، وقد خصصوا بها أنفسهم ، فعاقبته هذا العقاب الوحشي المعروف في الأسطورة<sup>(١٢)</sup> .. وهذا يعنى أن موقف حواء من المعرفة ، والعقاب الذي حل بها م الممكن أن يستدعى رمزا أسطوريا آخر هو بروميثيوس ، وهذا ما فعلته الشاعرة ... فقالت عقب البيت السابق مباشرة :

كخطايا الرب الذي سرق النار لعباده ونال الشقاء

ولم تشأ أن تصرح باسمه ، لأنه هنا بمثابة خلفية للصورة أو الموقف ، وحتى لا تفسد صورة هذا الاله الوثني بهاء الصورة الاسلامية التي تعالجها الشاعرة ، ومن ثم فقد حالفها التوفيق ، اذ أصبح لهذا البيت قوة الرمز ، لأنه يستدعى في النفس على الفور الواقعة الرمزية في الأسطورة القديمة ، وهو يستدعيها دون أن ينص عليها ، ودون أن يعبر تعبيرا عن تضحية حواء من أجل البشرية ، وإنما كان البيت يتضمن المقيزين معا ، المگزى الواقعي والمگزى الاسطوري ، ان صياغة البيت على هذا النحو تشير الى المستويين وتربط في الوقت نفسه بينهما

( ٦١ ) العقاد ، ابليس ، ص ٧ - ١١ .

( ٦٢ ) حول أسطورة بروميثيوس أنظر MYTHOLOGY By Edith Hamilton p.p. 75-8

وهي بذلك تستفيد من المغزى الأسطوري في تعميق الرؤية الحالية عند الشاعر ، لبيان مدى تضحية حواء . هذه هي صورة التعامل غير المباشر مع الرمز الأسطوري القديم ، وهي وجه من وجوه التعامل مع الأسطورة عند نازك الملائكة ، تلجأ إليه أحيانا ، حين تريد أن تتجنب الجمع بين الرموز الوثنية والرموز السماوية ( وهو أمر قد يثير الريب ) وحين تريد ألا تفرض على متلقى شعرها خبرة أو معرفة بالأسطورة القديمة وبمغزاها حتى يستطيع تمثل المغزى الذي يؤديه البيت ، وانما بمقلوده ان يفعل به على هذا النحو حتى لو لم يكن ملما بالأسطورة ، على اعتبار أنه ليس تعبيرا مباشرة أو أسلوبا تقريريا .

بعد أن تشفق الشاعرة على هذا المصير الذي آل إليه آدم وحواء ، وما ألما بهما من حزن وجل ورهيب بعد أن طردا من رحمة السماء ، فالأساة لم تتم فصولا :

اهدآ أيها الكييان مازا ل لقلبيكما بقايا هناء  
بعض ذكرى من السماء، غداً حتى بذرية من الأشقياء

وعندئذ يتداعى الى ذهن الشاعرة صورة أول جريمة ارتكباها أول قاتل من ذرية آدم الشقية ، صورة قايل الوغد وهابيل الضحية وهي صورة ترى فيها الشاعرة معادلا يجمل سيرة البشرية كلها في نظرها ، واذا الحياة — ياللهول — قاتل وقتيل ، ولكن هذا المعادل أو هذه الصورة سرعان ما تمتد وتتداح أمامها ، ولم تكتف بسرد قصة المأساة في ايجاز كما فعلت في قصيدة مأساة الحياة ( صورة ١٩٤٥ ) متوقفة عند حلود الرمز القديم ( عدوان الانسان على أخيه الانسان ) ولكنها ، هذه المرة في أغنية للانسان رقم ١ ( صورة ١٩٥٠ ) تعالج القصة بشيء من التفصيل أكثر ، وتعلن عن موقفها من الصراع الذي نشب بين قايل وهابيل ، وتعلن عن اعجابها الفائق وتعاطفها الشديد مع هابيل ( التعاطف الانساني النبيل مع الضحية ) من خلال تلك الملاحم الرائعة التي رسمتها له ، في إيمانه ، وفي شاعريته وفي صفاته وطهره ، وفي صفات شعره ، وفي مقتلته حلمان بالشعر والحب ، وفي شفثيه ارتعاشتان للجمال والابهاغ .. كما يتجلى موقفها الجديد أيضا في حتمية الثأر لهابيل من قايل ( رمز الشر

والعدوان ) حتى ينتصر الخير وتستقر معايير الوجود وتستقيم موازين الحياة ،  
والا حلت بيني الانسان جميعا لعنة أبدية . وتصوغ الشاعرة ، هذه الحكاية ،  
حكاية قايل وهایل ، على نحو ميلودرامي مغلف بنزعة رومانسية متشائمة :

حدثني الوديان عن زمن مر ولفته بالضباب الليالي  
عندما كان في الوجود فتى را ع يغنى الرياح فوق الجبال  
كان يدعى هايل، كان يسوق ال غنم الظامئات كل صباح  
كان في روحه بقية ذكرى من حيلة السماء والأرواح

وعلى هذا النحو تمضي الشاعرة في وصف ملاح هايل ، الشخصية المحورية  
في القصة ، ورمز الخير والحب والجمال وكل القيم النبيلة في الوجود ، الى أن  
اغتالته يد قايل الآثمة ، فاغتالت معها كل هذه القيم التي يمثلها هايل ، غلدا  
وحقلا :

لم يشاهد قايل تقتله الغيرة يمشى في نقمة عمومة  
في يديه سكينه الحاقصد المسدوم في مقلتيه طيف جريمة

ويمثل وجه المأساة في هذه الحكاية أن الشر بكل ما يمثله من قيم وقوى  
سلبية هو الذي ينتصر على الخير بكل ما يمثله من قيم وقوى ايجابية ، غير أن  
الشاعرة لم تستسلم هنا لهزيمة هايل الرمز ، فذلك قمة الهزيمة ، كما حدث في  
صورة ١٩٤٥ ، فتأى الا أن تنتقم له ولكل ما يرمز اليه ، ولكن كيف تدعو  
للأخذ بثأره ، على نحو جمعي لا فردي هنا تستدعي الشاعرة رمزا أسطوريا  
عربيا — لم تصرح باسمه كما لم تصرح باسم بروميثيوس لنفس الأسباب — بعد  
أن تجسم لنا فجيعة آدم في ولديه ( حيث كررت نفس الايات التي وردت في  
صورة ١٩٤٥ ) وتستمد الشاعرة هذا الرمز الأسطوري من الموروث الشعبي  
الجاهلي ، هو رمز الهامة اذ كان من معتقدات العرب وأوابدهم ( فولكلورهم )  
في العصر الجاهلي أن هناك طائرا يخلق من رأس المقتول الذي ظل دمه حتى  
يقتل قاتله ، ولذلك كانوا يطلقون على هذا الطائر اسم الصلدى ، ( وهو  
ضرب من البوم الكبير الهام يأوى الى الخرائب ويدير رأسه اليك كيفما درت )

كما سمي أيضا هامة لأنه كما زعم عرب الجاهلية يخرج من رأس القاتل .. ان  
الشاعرة هنا تطمئن آدم أن ينلم مسترخيا ، ذلك لأن دم ابنه لن يضيع هدرا  
( كما ضاع في صورة ١٩٤٥ ) :

استرح أنت، ثم، دع القاتل الآ ثم يسكر على نشيش الدماء  
لعنت القاتل لن تعرف الصم ت، غدا تستبد بالأحياء

فأما أن نتقم لهايل ، ونأخذ بثأره من كل قوى البغي والعدوان ، والا  
تحولت الى لعنة أبدية تلاحق الأجيال ، ونحيل الوجود الى حجيم لا يطلق :

لعنت تظل تصرخ بالثأر وتبقى تحز في الأعصاب  
ونحيل الأيدي مخالب والأر ض قبورا والناس محض ذئب  
سوف يأتي جيل من الناس محمو م يصيح الجنون في رغباته  
يتمنى لو كانت الأرض لحما ليصب المزيد من طعناته  
وانشقق الدماء يغريه مالدّ ة هذى السلالة المسمومة  
انها اللعنة القديمة أبقت في عروق الأبناء نبض الجريمة  
ذلك النبض لن ينلم الى أن يترك الكون في الفضاء شظايا  
ذلك النبض لو يحدث عما سال في الأرض من دماء الضحايا

وهو نبض مدمر لكل ما في الوجود من أحلام وآمال ، لان أحنا لم يأخذ  
بثأر هايل حتى اليوم ! فحققت على ذريته اللعنة ! وازداد قابيل سفكا للدماء !  
وكيف لا يزداد ، ولا أحد يردعه ، فكان أن تمكنت نزعة الشر في الانسان ،  
وتوارت نزعة الخير ، كما تضاءلت معها كل القيم النبيلة :

حدثينا يافورة الشر في أعـ مق هذى السلالة العمياء  
عن جنون الطموح يقتات من ضوء المآق ويرتوى بالدماء

وهكذا عادت الشاعرة الى يؤرة التشاؤم من جديد ، في صورة ١٩٥٠ ،  
ولكنه تشاؤم يختلف عنه في صورة ١٩٤٥ ... أن تشاؤمها القديم مطلق ،  
ينسحب على الكون والوجود ، ولا أمل معه في سعادة أو طمأنينة أو سلام ،  
ولكنها تشاؤمها هذه المرة نسبي لأنه من صنع الانسان ، وهذا يعنى أن السعادة

موجودة ، ولكن قوى الشر البشرية قد سحقتها ، وهذا يعنى — كما تقول الشاعرة — أن السعادة موجودة فعلا ، ولكنها لم تجدها ، وما كان بمقدورها أن تجدها في تلك المرحلة أيضا .

فإذا ما انتقلنا الى الصورة الشعرية الثالثة من هذه المطولة ، وهي صورة ١٩٦٥ ... وجدنا فاصلا زمنيا بين الصورتين يصل الى عشرين عاما ... هي من أهم سنوات النضج الفكري والفني عند الشاعرة كما تقول ... فكان أن انعكس هذا النضج على صورة ١٩٦٥ التي سميت « أغنية للانسان رقم ٢ » كما انعكس على رموزها الأسطورية بالحذف تارة والتعديل تارة أخرى ، كما جاءت معالجتها لقصة آدم وحواء وقايل وهايل مماثلة لمعالجة ١٩٥٠ ، ومدججة في توقيعه واحدة مترابطة ، وان كانت قد جعلت لها هنا عنوانا جامعاً هو آدم وفردوسه<sup>(٦٣)</sup> ، وعلى الرغم من الشاعرة تكفي هذه المرة بالوقوف عند الخطوط العامة ، فجاءت الصياغة الجديدة مزيجاً من الصورتين السابقتين معا ، وان بمقدور المتأمل لهذه المعالجة الجديدة أن يلحظ أن الحيط الفكري الذي يضمها هو ابن شرعى لصورة ١٩٥٠ ، أكثر منه حفيداً لصورة ١٩٤٥ ، برغم أن الأبيات المكررة في الصورة الجديدة ١٩٦٥ ، منزوعة من صورة ١٩٤٥ أكثر من صورة ١٩٥٠ .. وعلى الرغم من أن الشاعرة تمهد لموضوعها بما مهدت به في الصورتين السابقتين ، فإن الجديد هنا ، انها بدأت تستسلم للواقع الجديد الذي انتهى اليه آدم بعد هبوطه ، وشرعت تتلمس له الاعذار وترافع عنه :

وليكن آدم جنى، حسبه فقد دان فردوسه الجميل عقابا  
أو لم يكف أنه هبط الأر ض ليسقى آلامها أكوابا

فهي تسلم بجنابة آدم ! ولكنه دفع الثمن مضاعفا حين فقد الفردوس ونعيمه ، وحين هبط الأرض واذا كان الفردوس المفقود أمراً لم يعد بمقدوره أن يستعيده في الحياة الدنيا ، الا أن عقاب الأرض هذه المرة أمر من الممكن احتياله

أو قبوله «أكوابا من الآلام» ولم يكن ذلك بمقدوره في صورة ١٩٤٥ :

حسبه — يا حياة — أن هبط الأر ض ليحيا ويجرع الأوصابسا

كما لم يكن أيضا بمقدوره في صورة ١٩٥٠ ، لا ماديا ولا معنويا :

وليكن آدم وحواء قد ثا را وداسا السماء في اصرار

أو لم يكف أن أضاعا جنان ال خلد؟ لم تكف سورة الاحتقار؟

وشتان بين المواقف الثلاثة وأسبابها ... ففي صورة ١٩٤٥ سقوط غير مبرر الا بقوى الشر وحدها .. أما هبوط صورة ١٩٥٠ ، فهو مبرر بفكرة المعرفة والتمييز والوعى والارادة والقدرة على التمرد ، ولكن ثمن ذلك أكبر من أن يدفعه الانسان ، فهو فوق طاقته ، أما هبوط صورة ١٩٦٥ ، وان يكن مبررا بفكرة المعرفة أيضا الا أنه يمكن احتماله ، فهو قد فقد الخلود حقا ، وفقد معه عنبريته أو طهارته الأولى ، بعد أن عرف الشر :

أو لم يكف أنه هبط الدن — يا طريدا من خلده الفينان

أو لم يكف أنه عرف الشر وقد كان طاهرا في الجنان

ليت شعري ماذا يروق لعيني — هنا في انفلاق الوجود

كيف ينسى آفاق جنته ما ذا يغذى حنينه للخلود ؟

وعودة آدم هنا للجنة ، وحنينه الأبدي لها ، هو العزاء الذي يجعل أمر الحياة « الدنيا » على الأرض أمرا مقبولا ( وهذا أمر جديد لم نلمحه بهذا الوضوح من قبل ) وحينئذ يصبح « الموت » مرحلة انتقال أو انتعاق من « سجن بليد مغلف الجدران » ووسيلة الى تحقيق توق الانسان الابدي الى الخلود حيث لا شيء في الأرض يعزبه عنه ، ولم يعد الموت هو ذلك المارد الجبار والشبح المخيف الذي كان كما تقول الشاعرة « يلوح لي مأساة الحياة الكبرى » بل بات أمرا لا مفر منه ، ولا حيلة للانسان معه ، ولكنه مقبول الا أن يكون من صنع البشر على نحو ما كان من أمر قابيل « أول قاتل » ، ومن أمر هابيل « أول مقتول » :

كيف ينسى الأس الطليق لها  
أين ذاك الحب الرقيق؟ هنا سج  
ولماذا ينسى؟ وهل في الغرى شيء  
كلما لاذ بالخيال تجل

ربما كان من المفيد أن نشير هنا الى أسطورة جلجامش GILGAMESH أقدم أسطورة بابلية عربية عالمية ، تمحورت قضيتها حول الخلود ، والعجز الانساني عن تحقيقه ، فهذا قضيت الآلهة ، واستأثرت به لنفسها في الأسطورة وتنتهي هذه الأسطورة بحتمية استسلام الانسان للموت وفقدانه الخلود ، ولكن شتان بين هذا الاستسلام الوثني ، وبين استسلام الشاعرة للموت بالمفهوم الاسلامي ، ومن ثم راحت تواسي آدم على نحو يختلف تماما عما رأيته عندها من قبل :

ما الذي تنفع المدامع يا آدم؟ هل تدفع القضاء المريع؟  
ان يكن من فقدت أول مقتول على الأرض، فهو ليس الأخير

أنا اذن لم تعد مشكلة فردية ، ولكنها قضية جمعية ، فهذا هو المصير الأسيف ، والوحيد ، الذي لابد أن ينتهي اليه الانسان ، وان تعددت الأسباب ، وكل من عليها فان ، ولهذا لم يعد بمقدور الانسان الا أن يرضى بالقدر المقدور ، مادام قد عجز عن دفعه « هل تدفع القضاء المريرا » ومن ثم فلا غرو أن تتصاعد في هذا الموضوع من النص نبرة روحية ملؤها الايمان بهذا القضاء على مرارته ، الايمان بالقضاء والقدر ، بالمفهوم الاسلامي ، وليس بالمفهوم الاغريقي المتشائم والعشئ الذي ظل شبحه مسيطرا على صورتي ١٩٤٥ ، ١٩٥٠ بيد أن المشكلة لم تعد هنا ، أي في السماء ، ولكنها في الأرض أيضا . واذا كانت الشاعرة ، على استعداد لأن تستسلم للسماء ، فإنها ليست كذلك بالنسبة للأرض ، الأمر الذي ظل يؤرق الشاعرة ، ويسلبها من جديد الشعور بالسعادة ، ويفقدها الاحساس بالسلام ... مادام الانسان — جهلا وغرورا — يسهم في صناعة هذا القضاء عن طريق اشعال الحروب ، حيث الموت صناعة انسانية نافقة ، ومن ثم راحت تنعى على الانسان ، أنه لم

يتعلم بعد درس التاريخ ، وتجربة الحياة ، وحكمة الوجود :

كلما أسدل الستار على حرب أطلت حروب وجاءت رزايا  
رحمة — يا حياة — حسبك ماسا ل على الأرض من دماء الضحايا

وهذا يعني من جهة أخرى أن خطايا البشرية — لا آدم — هي من صنع  
ارادة انسانية لا الهية ، ولهذا فلا غرو أن تختفي ديمومة الخطيئة التي ارتكبتها آدم  
وحواء — وهذا هو الجديد الذي تقدمه صورة ١٩٦٥ — لتصبح زلة خاصة  
بهما وحدهما ، وأن السقوط هنا هو عقاب خاص بهما ... ولم يعد الأبناء  
مسئولين عن جريمة آدم وحواء ، ولم يعد ثمة تكفير . ان الشاعرة بهذه  
الرؤية ، انما تؤكد المعنى الاسلامي الناضج — في تاريخ الديانات السماوية —  
الذي يعنى ذرية آدم من أخطاء وعقاب أبيهم ، ولهذا اختفت من هذه  
الصورة ، ١٩٦٥ كل نزعات التمرد ، ومظاهر الاحتجاج التي طالما رددتها  
الشاعرة في صورها السابقة ، وفصلت — في وضوح وصراحة — بين خطيئة  
آدم ، وخطايا سلالة التي راحت تمثل هذه المرة في الحروب وما تجره من  
رزايا ودمار واستلاب لكل معاني السعادة والسلام ، ولكل قيم الحق والخير  
والجمال .

ومجمل القول ان قصة السقوط — في هذه المطولة بصورها الثلاث — قد  
تطورت من صورة لأخرى ، تبعاً لتطور الشاعرة فكرياً وشعورياً ودينياً ، على  
النحو التالي :

ان قصة السقوط تعنى في صورة ١٩٤٥ سقوط الخليقة من رتبة الى رتبة  
دونها ، كما تعنى سقوط الخطيئة مع آدم وهي خطيئة أبدية يدان فيها الانسان  
بغير عمله . وهذا التصور بعيد عن روح الاسلام . بيد أن ثمة مفهوماً جديداً  
يطرأ على صورة ١٩٥٠ .. اذ يصبح السقوط فيها ، يعنى الانتقال من حال الى  
حال ، من حال البراءة والدعة الى حال التكليف والتكلف ، ولكن الشاعرة  
أبقت فيها على ديمومة الخطيئة التي يدان فيها الانسان بغير عمله .. وهذا التصور  
أو التطور الذي طرأ على صورة ١٩٥٠ قد اقترب في شقه الأول من روح  
الاسلام ولكنه ليس كذلك في أبدية الخطيئة . أما في صورة ١٩٦٥ ، فقد



تخلصت الشاعرة من كل التأثيرات غير الاسلامية ، وعالجت القضية بشقها — هذه المرة — بمفهوم اسلامي ناضج ، فلم يعد هبوط آدم من فردوسه طردا أو سقوطا ... ولكنه مرحلة انتقال أو تحول مؤقت من حال ، الى حين ، ولم يعد ثمة سقوط للخطيئة أيضا ، وهذا يعنى أن خطيئة آدم وحواء لن يرثها الأبناء ، ولا يجوز ، بل أصبح كل انسان مسئولا عن عمله وخطايا وحده ، فاختفت بذلك أبدية الخطيئة الموروثة أيضا ، كما اختفت قصة السقوط بمفهومها غير الاسلامي ، وحل محل ذلك كله تصور اسلامي ناضج ، وهو تصور يعلى من ارادة الانسان وشأن الحياة .<sup>(٦٤)</sup>

## ٦ — رموز من الأساطير العربية :

تتوسل الشاعرة أيضا بعدد من الرموز الأسطورية أو التي دخلت عالم الأساطير العربية — وان لم تستلهم أسطورة عربية كاملة أبدا — ويلاحظ أن الشاعرة تستمد معظم هذه الرموز من الأساطير ذات الجذر التاريخي Legend ، مثل الشعراء العشاق ولا سيما المجانين منهم ، ومثل عاد وثمود ونادرا ما تلجأ الشاعرة الى استلهم رموز ذات أصل ميثولوجي أو عراقي Myth ، ويلاحظ أن الشاعرة في الحالين تكتفى باستخدام هذه الرموز بدلالاتها القديمة ، ربما على اعتبارها شواهد تاريخية ومن ثم فتوظف هذه الرموز هنا يأتي توظيفها ساذجا ، أو مقابلا عقليا ( تتوقف الشاعرة عن حد التشبيه أو الاستعارة ) . وهذه الرموز وردت في قصائد نظمها الشاعرة في فترة مبكرة ( حتى سنة ١٩٥٠ ) .

( ٦٤ ) توقفت الشاعرة بعد ذلك عن استخدام الرموز الدينية ، حتى عادت اليها بنجاح فائق في قصيدة « الماء والبلرود » في ديوان « يغير البحر ألوانه » ص ٢٥ — ٥١ حيث اتخذت من قصة إبراهيم وهاجر وطفلهما اسماعيل ، واكتشفت بحر زمزم ... معادلا ضيا لبعض وقائع حرب رمضان ( أكتوبر ١٩٧٣ ) .

## ٦ / أ - رموز الحب العربية :

استدعت التجربة الشعرية في بعض أبعادها بعضاً من رموز الحب العربية التي دخلت على مر الزمن عالم الأساطير العربية ، سواء كان ذلك في مطولة الشاعرة أو في بعض قصائدها المبكرة . ويتجلى هذا الاستخدام لرموز الحب العربية عند الشاعرة في شكلين : مرة على شكل رموز أو أسماء لمشاهير العشاق الشعراء في التراث العربي الذين ضرب بهم المثل في مجال الحب العلوى ، ولا سيما المجانين الذين انتهى بهم الحب نهايات مأساوية أسيفة . ومرة على شكل استلهم لأحدى أساطير هؤلاء العشاق . ويقابلنا مثلاً طيبان من هذا الشكل الأول ، أحدهما في صورة ١٩٤٥ ، ونعرض له في موضع لاحق ، والآخر ورد في قصيدة مستقلة قائمة بذاتها هي قصيدة « ولكنها ستكون الأخيرة » وتتكون من مقطعين ، الأخير منهما هو الذي يتضمن أسماء العشاق العرب الذين دخلوا عالم الأساطير من أوسع الأبواب :

وتعرف هذا (بثنية) في دركات الجحيم  
ويدركه (توبة) و (جميل)  
وكم غمغمت أناشيد (قيس) بصوت رخيم  
وواست حزن (الـيلى) الطويـل  
وكم رددته شفاه (كثير) في نشوة  
(لعـزّة) وهـي تموت كسيرة  
ولكنها ستكون الأخيرة يا حلـوتى  
ولـكنها ستكـون الأخيرة (٦٥)

ولعلنا لاحظنا أن هذا المقطع يتواء بالرموز ، على نحو قد يثقل كاهل القصيدة ويجعل من الصعب على المتلقى غير المتخصص أن يتمثل دور كل رمز

(٦٥) الديوان ٢ : ٢٧٤ ، والقصيدة ترجمة حرة لقصيدة It's not going happen again

للشاعر الإنجليزي Rupert Chawner Brooke ، ( ١٨٨٧ - ١٩١٥ ) .

منها في السياق الشعوري للقصيدة ، وان كانت جميعها تضرب على وتر نفسي واحد .

أما الشكل الآخر الذي استلهمت فيه الشاعرة أسطورة شبه كاملة من أساطير الحب العربية ، فهي قصة « قيس وليلى » في توفيقية بهذا الاسم في صورة ١٩٤٥ ، وتردد الشاعرة قصة المحنون على نحو ما نعرفها في التراث العربي ، وترى فيها دليلا عمليا ملموسا على تعاسة العشاق وحرمانهم من السعادة وكيف أن الحب صانع التعاسة لا السعادة التي لا تؤمن الشاعرة بوجودها ابان تلك المرحلة — اتساقا مع رؤيتها التشاؤمية المطلقة آنذاك — وعلى الرغم من أن الشاعرة تكتفى بالسرد القصصى للأسطورة ، الا أن السياق الشعوري الذي وردت فيه يفجر شحنات شعورية دافقة ، لأنه سياق طبيعي ومناسب فكريا ونفسيا، الأمر الذي جعل الصياغة الشعرية تفلت من براثن تكرار السرد القصصى الى التوظيف الأسطوري الناجح الذي أضفى على الأسطورة بعدا نفسيا مناسباً .

ان الشاعرة في مجال البحث عن السعادة ، في عدد من العوالم والبيئات ، تحاول أن تبحث عنها دون جدوى في دنيا العشق — حيث تعيش أسمى عواطف الانسان — وحسبها دليلا مأساة المصير الذي انتهى اليه كل من قيس وليلى ، فالحب — في رأى الشاعرة — لا يقدم الا التعاسة للمحبين ، وان سعادة العشاق سراب ومن ثم فأناشيد قيس لليلى ليست الا لحنا جنائزيا ، فهو لا يغنى للعاشقين ! بل للموتى ولا يغنى للحب ، نقيض الموت :

ويغنىى للموت أجمل الحان هواه تحت الدجى والضياء

وتتخذ الشاعرة من مأساة قيس وجنونه دليلا على مأساوية الحياة وعيبية الوجود ، ومن ثم فلا أمل في السعادة عند العشاق في عالم سافل أليم :

يا قلوب العشاق حسبك حيا واقسي من مأساة قيس مثالا  
هي هذى الحياة لا تمنح الأحياء الا العذاب والأهوالا  
خدعتنا بالحب والشوق والذكرى وما خلفها سوى الاوهام

عالم سافل يضح من الإثـم — سم ويحيا بين الهوى والظلام<sup>(٦٦)</sup>

٦ / ب عاد وثمود :

تردد هذان الرمان في قصيدة بعنوان « الى الشعر » نظمها الشاعرة سنة ١٩٥٠ على هذا النحو :

ألف أسطورة عن شباب الوجود  
عن عصور تلاشت وعن أمم لن تعود  
عن حكايات صبيان عاد  
لصبيان ثمود

ولم تذكر لنا الشاعرة أسطورة واحدة من هذه الألف أسطورة أو حكاية واحدة من هذه الحكايات العادية والتمودية ، برغم أن السياق الشعوري للنص كان يتقبل شيئا من التفاصيل ، ولكن الشاعرة آثرت أن تترك ما يمكن أن تثيره هذه الحكايات من معان ومشاعر لخيال الملتقى وذوقه وثقافته التي أشك كثيرا في أنه أفلح في استخلاصها .

٦ / ج شهرزاد وشهريار :

ورد هذان الرمان أيضا في القصيدة السابقة ( أنظر الديوان ٢ : ٥٦١ ) على النحو السابق أيضا :

وأقاصيص غنت بها شهرزاد  
ذلك الملك المجنون  
في ليالي الشتاء

وان كان من المعروف أن شهرزاد ظلت تروى حكاياتها الشهرزادية ثلاث سنوات تقريبا بغير انقطاع وليس في ليالي الشتاء وحدها ، التي هي التوقيت

---

( ٦٦ ) الديوان ١ : ١٤٠ — ١٤٤ .

## المناسب لحكايات العجائز والجدات .

غير أن أفضل توظيف أدبى لهذا الرمز الأسطوري ، شهرزاد ، ورد في قصيدة « يوتوبيا الضائعة » التي نظمها الشاعرة سنة ١٩٤٨ ، وذكرت الشاعرة أن في هذه اليوتوبيا ( اللامكان ) المثالية قد تعلمت شهرزاد أقاصيصها الخرافية الخالدة التي تحقق فيها وجود عالم سحري مثالي منشود ( هو عالم الحكايات الخرافية المعروف ) التي راحت تنسج خيوطه ليلة فليلة على شهريارها الدموى ، لعلها تمنعه عن سفك الدماء البريئة ، وتقضى على نزعة الشر المسيطرة عليه ، وتحبى نزعة الخير الكامنة فيه حتى نجحت وتحقق لها بفضل الفن ما أرادت ، وهو مطلب مثالي تنشده الشاعرة ذاتها ، غير أنها بدلا من أن تتركنا نتنفس هذا الخير ، ونعيش — ولو قليلا — في عوالمها المثالية أو السحرية الشرقية المعروفة زاحمتها بعدد آخر من الرموز الأغريقية ( الديوان ٤٠:٢ )

هنالك حيث وعت (شهرزاد) أقاصيص غنت بها ألف ليلة  
وحيث (ديانا) تسوق الضياء و (نارسيس) يعبد في الشمس ظله  
مما أفقد هذه الرموز المتراكمة والمتزاحمة سحرها وأبعادها النفسية الثرة .

## ٧ — الرموز والأساطير الأغريقية :

نعد الأساطير الاغريقية أكثر منابع الاستلهام الأسطوري استخداما عند نازك الملائكة ، ويمكن أن يعزى ذلك ، الى أن الأساطير الاغريقية مدروسة بعناية دراسة منهجية وعلمية فائقة ، وهذا يعنى أنها متاحة للاستلهام الأدبي والفني على نحو أفضل ، وهذا هو واقع الحال في الثقافات والآداب الأوروبية التي تشكل جزءا أساسيا من المكونات الثقافية والأدبية لنازك ، ومن ثم كانت أكثر جرأة ، وتوفيقا في توظيفها توظيفا أدبيا مبكرا في شعرها وبخاصة في مطولتها الشعرية .. ويمكن القول بأن الشاعرة تعاملت مع الأساطير الاغريقية على مستويين ، أحدهما استلهام الرمز الأسطوري ، مثل كيوييد وأبولو

وأورورا و آريس .... الخ ، والآخر استلهم الأسطورة أو بالأحرى البناء القصصي للأسطورة في توقيعه شعرية كاملة ، مثل أسطورة نهر النسيان ، واسطورة بلاتوس وغيرهما .

## ٧ / أ كيوييد وأفروديت :

تمثل رموز الحب الاغريقية عند الشاعرة في مطولتها في رمزين اثنين ، أحدهما كيوييد ، رسول الهوى<sup>(٦٧)</sup> ، الذي تكرر أربع مرات باسمه ، على نحو صريح ومباشر ، والآخر أفروديت ، ربة الحب والجمال دون ذكر صريح لاسمها ، وهذا يعني أن الشاعرة تعاملت مع رموز الحب الاغريقية ، مرة بشكل مباشر ومرة بشكل غير مباشر .

فهني في صورة ١٩٤٥ ، أثناء رحلة البحث عن السعادة وموطنها في الأوساط والطبقات والبيئات البشرية المختلفة ، توهمت أن بمقدورها أن تعثر عليها في عالم الحب ودنيا العشاق ، « يلهمها سهم كيوييد قلب كل محب » ولكنها عبثا تجدها عندهم ، فكيوييد في نظرها لا يفرس الا التعاسة والشقاء ، والاسى والدموع ، والضنى والشحوب ، ومن ثم فهي لا تملك الا أن ترى مصير هؤلاء العشاق الذين يحيون في جحيم من الشك ، وقد قضى عليهم جميعا سهم كيوييد المسموم :

بالقلب المسكين تلذعه الذك رى وتحبى غرامه وأساه  
هكذا قضى عليه كيوييد د، فماذا تفيد شكواه

أول تقول في موضع لاحق :

سل كيوييد عن شقاوة صرعا ه، وماذا يلقون من تعذيب  
كيف يحيون في جحيم من الشك وليل من الضنى والشحوب

( ٦٧ ) حول كيوييد ، الرمز والأسطورة أنظر : Mythology by Edith Hamilton P.P. 92-100

Bulfinch's Mythology P.P. 20-91

ثم تخاطب نفسها آيسة من وجود السعادة في الحب وعند العشاق :

أتعبي واطردي خيال كيويـد . . . وحسب الغرام هذى الضحايا  
لن ينال العشاق يوماً سوى أد . . . مع حب جفت سناه المنايا

ويدلو أن الشاعرة أحست بأن هذا الرمز الأسطوري جاء باهتا ، لأكثر من سبب ، فهو لم يلتحم في نسيج التجربة الشعرية التحاما عضويا ، وبقي مجرد مقابل عقلى أو رقمى كما بقى استخداما لغويا لا يضافى على التجربة أية أبعاد نفسية جديدة ، أو أية أبعاد فنية موحية ، فقد وقفت الشاعرة عند حد الاستعارة أو ركن التشبيه بهذا الرمز ، الأمر الذي جعله رمزا مستهلكا — اذا جاز هذا التعبير — وقد لاكنه الألسن طويلا حتى فقد تأثيره ومن ثم لم يكن عبثا أن تحمل الشاعرة هذا الرمز بعد ذلك ، في صورة ١٩٥٠ وفي صورة ١٩٦٥ ، ايمالا كليا ، واستعاضت عنه برمز آخر هو أفروديت ( فينوس ) ربة الحب والجمال<sup>(٦٨)</sup> في صورة ١٩٥٠ ، وان لم تصرح باسمها ، ومن ثم راحت تتعامل مع هذا الرمز بشكل غير مباشر ، الأمر الذي أتاح للشاعرة أن تضم اليه عددا من رموز الحب العربية في الأساطير العربية ، التي ترتبط في ذهن الملتقى العربي بالعذرية والظهر والعفاف ، ومزجت بين الرموز الأغريقية والعربية دون نبو ظاهر ، وذلك حين شرعت تبحث عن السعادة في الحب ، عند ربة الحب والعشاق :

وقلوب تظنها ربة الحب تصب الرحيق للعشاق  
ويقولون أنهم شهدوها تسكب الظل في هجير الفراق  
ورأوها تمش في مقلتي ( قـ ) مع الدمع والضباب الثقيل  
وأحسوا كيانها المرح السرا قص في حزن ( توبة ) ( وجميل )<sup>(٦٩)</sup>

( ٦٨ ) - حول أسطورة Aphrodite أو Venus أنظر على سبيل المثال :

Mythology by Edith Hamilton P.P. 32-33

New Larousse Enc. P.P. 130-133

( ٦٩ ) ( الديوان : ١ : ٣٢٣ .

## ٧ / ب أبولو وآلهة الأنهار :

في صورة ١٩٤٥ تردد اسم الآلهة الأغريقي المشهور أبولو أو أبولون أكثر من مرة ، كما وردت برفقته آلهة الأنهار مرة واحدة ، ومن المعروف أن أبولو آله متعدد الوظائف<sup>(٧٠)</sup> ، فهو آله التنبؤات والأخبار بالغيب والطب كما أنه أيضا آله النور وضياء الشمس والفنون والموسيقى ، وبهذه الوظائف الأخيرة اختارته الشاعرة رمزا للشعر والفنون . فهي حين شرعت تبحث عن السعادة في توقعه « في الريف » ( مطلق الريف بالطبع ، وإن كان الأقرب إلى المتلقى العربي هو الريف العربي ) مؤملة أن تجد السعادة عن الفلاحين متفائلة — أول الأمر — عساها تعثر عليها عندهم في بساطة حياتهم ، وبين سحر الطبيعة وجمالها الخلاب ، وراحت ترسم صورة رومانسية رائعة لهذا الريف ، ولا سيما ساعة الغروب وفي ضوء القمر ، حيث الجمال الشاعري الألوان والأضواء يتجلى في تلك النجوم المتلألآت ، وحيث تنطق العرائس بالشعر ، وتستحم آلهة الأنهار في جداول الماء تحت ظلال الحمائل ، وبالطبع فإن الشاعرة لم تشأ أن تشير إلى آلهة المياه المألحة ، وانجذبت مباشرة إلى آلهة المياه العذبة ، وتعاملت معها تعاملًا غير مباشر متجاوزة أسماءها الصعبة<sup>(٧١)</sup> والغريبة عن ذهن المتلقى العربي ، فلم تشأ أن تزعجها ، أو تفرض عليه خيرة أو معرفة بهذه الأسماء ودلالاتها حتى يستطيع تمثل المغزى أو الدور الذي تؤديه كل إلهة ، وإنما يستطيع هذا المتلقى أن يتفعل بالموقف حتى لو لم يلم بالأسطورة على اعتبار أنه ليس تعبيرًا مباشرًا أو أسلوبًا تقريريًا ، ولكنها في الوقت نفسه تتيح للمتلقى المتخصص أو البصير بآلهة الأنهار وأنواعها وأسمائها أن يستكمل وأن يعمق بقية هذا الموقف أو اللوحة الأسطورية التي يشترك فيها عادة عرائس الغدران والسواقي والينابيع والاهات الصغيرة الأخرى وغاداتها الحصان عن عذارى الجنيات مثل بيميدس ونايداس وأكدينا وغيرها كثير :

( ٧٠ ) - حول أسطورة Apollo أو Apollon أنظر

Bulfinch's Mythodolog P.P. 67-68

New Laousse Enc. P.P. 109-118

( ٧١ ) مثل انخيلوس Asopos وأسيوس Kypheos وغيرها .



هاهنا إن يسر أبولو بضوء الشمس      خمس نحو المغيب كل مساء  
فالنجوم المتلألآت جمال      شاعري الألوان والأضواء  
هاهنا تنطق العرائش بالشعر      سر وتحنو على مجارى الجداول  
هاهنا تستحم آلهة الأنس      هار في الماء تحت ظل الحمائل<sup>(٧٢)</sup>

وعلى الرغم من أن هذه الرموز الأغريقية لم تحمل بعدا نفسيا جديدا في هذا السياق الشعري ، أكثر مما توحى به الأسطورة القديمة ذاتها ، وعلى الرغم من أن هذا الاستخدام قد يرى الصورة أو اللوحة الشعرية ويغنيها فيعطى لنا خلفية شبه أسطورية للمشهد ، غنية بالجلال والحركة والصوت والايقاع واللون ، فإنها تبدو خلفية غير مناسبة للمتلقى العربي وربما كانت تناسب الريف الأوربي ، لا العربي الذي تناسبه بالتأكيد عرائس البحر وجنيات الماء الذائعة في الأساطير والبيئات العربية .

تستخدم الشاعرة بعد ذلك رمز أبولو مرتين أخريين في صورة ١٩٤٥ ، في مجال البحث عن السعادة في دنيا الشعر والشعراء ، وهي تصور علاقة الشاعر الباحث عن السعادة عند أبولو إله الموسيقى والفنون ، وقد راح يتضرع إليه ، ويتعبد في محرابه ، ويتنظر وحيه المنشود ، ويحرق له بخور الحب والحياة طوال الليل :

أيها الشاعر الذي يسهر الليـل      بل وحيدا مستغرقا في الجمود  
محرقا روحه بخورا على حب      أبولو ووحيه المنشود<sup>(٧٣)</sup>

وكما هو متوقع عبثا تجد الشاعرة السعادة عند هذا الشاعر ، بل وجدت قلبا يفيض بمعاني اليأس ، والتعاسة والشقاء لا يجد إلا القصيد ، يصب فيه أحزانه المثقلات ، وهو لا يملك غير ذلك ، ولكنه يرضى به حبا وفداء لرب الفنون :

ساكبا روحه على كل بيت      ناحتا من قواده الألجانا

( ٧٢ ) الديوان ١ : ٩٧ - ٩٨ .

( ٧٣ ) الديوان ١ : ١١٦ .

راضيا بالشحوب والسقم جا لأبولو، مستسهلا ماكانا(٧٤)

وربما كان السياق الشعري الذي تردد فيه اسم الاله أبولو هذه المرة أكثر توفيقا ، وان كان الشاعرة لا تزال تقف في استخدامها لهذا الرمز الأسطوري عند الاستخدام اللغوي ( حد التشبيه أو الاستعارة ) دون أن تضفى عليه تطويرا أو تحويرا أكثر من دلالاته الأسطورية القديمة ، ولعل هذا ما دفع بالشاعرة الى أن تسقط هذا الرمز أيضا من صورة ١٩٥٠ ، ولم تعد اليه بعد ذلك في مطولتها الشعرية .(٧٥)

٧ / جـ آريس :

كان طبيعيا أن تختفى الرموز الأسطورية السابقة التي ترددت في صورة ١٩٤٥ ، لأسباب موضوعية وفنية ، لتحل محلها في صورة ١٩٥٠ رموز أكثر نضجا ، واستخدام أكثر وعيا بماهية التوظيف الأسطوري وأساليبه ، ويتجلى هذا الوعي الأسطوري عند الشاعرة في أمرين ، احدهما في انتقاء الرموز الأسطورية انتقاء يستدعيه — حقيقة — الموقف أو السياق الشعري ، وبثريه ، والآخر في معالجتها شعرية ناضجة تتمثل في اضافة بعد فكري جديد أو بعد نفسى خاص في التجربة الشعرية .

على سبيل المثال ، نرى الشاعرة في هذا الرمز ، والرموز التالية ، تعرف متى وكيف تستدعي رموزها الأسطوري ، لتعيد تشكيله ، أو شحنته بأبعاد نفسية جديدة ، أو لتفجر مافيه من أبعاد فكرية ونفسية كامنة فبينما الشاعرة تستصرخ اللعنة الأبدية التي أبقت على نبض الجريمة حيا في عروق أبناء آدم ، آيسة من المفر ومن المنجى أمام حتمية وهول المصير الذي هو من صنع الانسان — الجلال ضد أخيه الانسان الضحية — ومجسده فظاعة الأثم البشري الذي تثيره الحروب :

(٧٤) الديوان ١ : ١٢٧ .

(٧٥) تردد هذا الرمز ، بدلالاته القديمة ، بعد ذلك أكثر من مرة في قصائد أخرى ، أنظر على سبيل المثال : الديوان ٢ : ٤٢ ، ٢ : ٤٣٣ .

ياحيال الجلال لفى على الأعـ ناق أفعى الذنوب والآثام  
انسجها من رجـع أغنية الأمـ وات من لعنة الجراح الدوامى  
اجمعها من كل عمر طوته كـف (آريس) وهو مازال غضا  
القطلى لحنها من الموكب الأخـ رس مابين ثاكليـن ومرضى<sup>(٧٦)</sup>

فالموقف اذن أو السياق الشعورى كان يستدعى رمزا اسطوريا بحجم آريس  
اله الحرب عند الاغريق ، وما يثيره من مغزى أو دلالة باعتباره ذلك الاله  
المتعطش دوما الى سفك الدماء ، الذي يبطش في الحروب بطشا أعمى ، وله  
صولات السباع الكاسرة ، ينحر ويطعن ويقتل على غير هدى ، ويرجف  
العدو بصوت دونه جلبة عشرة آلاف رجل يواكبه الهول عن يمينه والذعر عن  
شماله . وتصور الأساطير الأغريقية<sup>(٧٧)</sup> هذا الاله محاطا بحاشية من عدة آلهة  
وأنصاف آلهة منها اريس ERIS ( الفتنة والشقاق ) ومنها ديموس DEIMOS  
( الذعر ) ومنها فوبوس PHOBOS ( الرعب ) ومنها اينو وكيريس  
KERES ( القتل الوحشى والموت العنيف ) ، ومقياس الشجاعة لديه يقوم  
على الفتك والبطش دون هوادة أو تمييز ، ولهذا لا تخاطبه الربة أثينا  
ATHENS الا بالغى الأحق ، ومن ثم كان طبيعيا أن يكون آريس مكروها  
عند الآلهة والبشر على السواء باعتباره رمزا مجسدا لروح الحرب والعدوان  
وسفك الدماء ، وبلغ من توفيق الشاعرة أن جعلت نسيج المشهد يتضمن عددا  
من الموتيفات أو الجزئيات الأسطورية ، من تشكيل الشاعرة ذاتها ، مهدت أو  
هيأت لتلقى الرمز الأسطورى ، على نحو طبيعى ومتوقع .

( ٧٦ ) الديوان ١ : ٢٧٦ .

( ٧٧ ) حول أسطورة ARES ( أو MARS عند الرومان ) أنظر :

New Larousse ENC, P.P. 124 - 126

Pears Enc. of Mythology and Legends P.P. 122-127

من الرموز الأغريقية التي استخدمتها الشاعرة بنجاح فائق أورورا<sup>(٧٨)</sup> ، الهة الفجر (ايوس EOS) وهي الالهة التي يفترض أنها تزف الى البشر أشعة الفجر الأولى ، والى النبات ندى الصباح البازغ ، حيث تكرر هذه الغادة الوديعه الهيفاء ذات الأنامل الوردية الرقيقة والحواجب الذهبية والبشرة البيضاء كالثلج ، فتمتطي جوادها أو تعلق مركبة ذهبية يجرها جوادان مجنحان وتنطلق مبشرة بمجيء أخيها ( اله النهار ) حاملة قارورة فاخرة تنثر منها على الوجود الجميل الوديع ندى عذبا لتحفظ عليه رطوبته ، وهكذا تفعل كل صباح غير أن المفاجأة التي أعدها الشاعرة — بذلك شديد ووعى أسطوري ناضج — أنها جعلت هذه الالهة تتوقف عن رحلتها اليومية ذات صباح ( فلا يجيء النهار ويعم الظلام ) بعد أن شاهدت في عالم الانسان « منجل الردى القتال »

يمحصد — خبط عشواء — الأرواح والأحلام في الفجر ، فانبرت الحان الحب حينئذ قبل أن يلمسها أصبع الهوى المسحور ، وقد دفن الموت خلف أهذاب العيون الضمأى للضياء كل أغنيات اللون والشعور ، وانطوت الأكف قبل أن تحرك الطموح ، وجف نبض القلوب الصبية من الجمال والحق والخير ، ومات الشوق، كل الشوق الى المستقبل :

وأطلت الهة الفجر أورورا على المشهد المثير الرهيب  
لحظة ثم أطبق الأمس جفنيه — على الحاضر المقيت الجديب<sup>(٧٩)</sup>

وهكذا فجعت هذه الالهة الرقيقة التي تبشر بالحياة والضياء بما يفعله الموت في الانسان ، سواء أكان من صنع الانسان أم الالهة وهالها هذا المشهد الرهيب الذي أطلت عليه ، فقفلت مذعورة ، لتعود الى أخيها ( اله النهار ) فتمنعه من المجيء ، ومن ثم فقد أطبق الأمس جفنيه على الحاضر المقيت ، ولم يعد ثمة من

( ٧٨ ) حول أسطورة AURORA أنظر :  
Bulfinch's Mythology, P.P. 207-209

( ٧٩ ) الديوان ١ : ٢٨٠ .

شيء يلف الكون الا الظلم والظلام ، والجذب والفناء والقبح والبشاعة يصنع الحاضر والمستقبل ... ولم يعد ثمة أمل في العثور على سعادة أو سلام .

٧ / هـ السيرين :

حين أيسست الشاعرة من العثور على السعادة في مختلف البيئات والطبقات ، مع يقينها بوجودها ، ولكن أين هي ، وكيف السبيل إليها في عالم تكتنفه كل هذه الشرور واللغات الأبدية وكان هذا هو السؤال الذي ختمت به الشاعرة توقيعه « نداء الى السعادة » في هذه الصورة الشعرية ، صورة ١٩٥٠ ، وكيف أن مئات الباحثين عن السعادة قد أخطأوا — من ثم — السبيل إليها ، فراحوا يبحثون عنها في كل مكان ، في زوايا النفوس المظلمة ، وفي الدروب الدكناء ، وحتى عند « السرناات أو السيرين » رغم فداحة الثمن ( اللاعودة ) وبشاعة العدوان ، فكان أن استلبت كل قوى الشر السعادة وأضحى العثور عليها سرايا :

في خفايا مغمورة، عنكبوت الـ شر ألفسى فيها سريرا مريحا  
وركاب (السيرين) آوت اليها والنعابين أثقلتها فحجحا<sup>(٨٠)</sup>

والذي يعني هنا هو أن استخدام الرمز الأسطوري كان موفقا ، فقد تركت جزرها الأسطورية لتعيش في نفوس القوى الشريرة . والسيرين أو السرناات الفاتنات الساطيات في الأساطير الاغريقية<sup>(٨١)</sup> طائفة من الجن ( عرائس الأنهار أو حوريات الماء ) تسكن مجموعة جزر صغيرة مهجورة ، وتمتاز بأجسام العذارى الحسنات وقوائم الطيور وأجنحتها وأذيال الأسماك وزعانفها وتمتع هذه الجنيات بأصوات عذبة رخيمة ، تأخذ بمجامع القلوب وتسيطر على الألباب ، فيستسلم سامعها اليها ، فتأخذ الى مراتع غناء ومغان .

( ٨٠ ) الديوان ١ : ٣٢٥

( ٨١ ) حول السرناات أو السيرين SIRENS أنظر :

- Tales of Troy and Greece by Andrew lang, P.P. 130-131

- Bulfinch's Mythology, P.P. 242-243

- New Larousse Enc. P.P. 147-148

فيحاء حتى يترنح وينوب فيسلو الحياة كلها وعندئذ تأتي تلك الغانيات أو الحوريات الفاتنات وتمتص دماؤه وتغتذى بلحمه ، وقد ألفت تلك السرقات الجلوس على صخور الساحل واصطياد الملاحين بعذوبة أغانيهم الشجية ( ودورهن في الأوديسا معروف ، إذ كن يغنين ليسحرن أوليس Ulysses ) وهو نفس النور الذي تلعبه القوى الشريرة للقضاء على الراحلين بحثا عن السعادة ، الأمر الذي استدعى وجود هذا الرمز الأسطوري ، على نحو تلقائي في هذه التوقعية ، وكشفت لنا عن مدى يأس الشاعرة من العثور على السعادة ، على الرغم من يقينها — ابان تلك المرحلة ، سنة ١٩٥٠ — بوجودها !

٧ / و ديمتر :

رأينا من قبل أن الشاعرة تؤثر أحيانا أن تتعامل — لأكثر من سبب ذكرناه — مع الرمز الأسطوري ، تعاملًا غير مباشر ، فلا تذكر اسمه ، وتكتفي بوظائفه ودلالاته ، على هذا النحو :

وسواهم يظنها ربه الريف — ف وبنت النرى وأخت الوهاد  
ليس يروى احساسها غير جو أثقلت عطره أغاني الحصاد (٨٢)

فالشاعرة — في مجال البحث عن السعادة — توقعت أن تجدها في الريف ، حيث توهم البعض أنها كامنة عند ربه الريف ، وهي هنا ليست الا ديمتر (٨٣) ( الأرض — الأم ) وهي الهة متعددة الوظائف ، فهي الهة الحصب والهة الأرض والهة الزرع والضرع والاختصار والاثمار والحبوب وكل ما تؤتي الأرض من بركات وخيرات ، فهي الربة المشرفة على كل ثمار الأرض وغلالها ، وهي الربة التي تحمي الفلاحين وتصون جهودهم وعرق جيبتهم وهي تمنى مواسمهم

( ٨٢ ) الديان ١ : ٣٢٢ .

( ٨٣ ) حول DEMETER أنظر

- Mythology by Edith Hamilton, P.P. 49-54

- New Larousse Enc. 150-155

وتحفظها الى آن الحصاد ، وهي تظهر دائما مع ابنتها كورى واسمها الشائع برسيفونيا Persephone الهة الفلاحة والحصاد . وقد أحب الاغريق تلك الالهة الأم ، ورأوا في عطفها حنان الأمهات ، لكن هذه الالهة الأم سرعان ما فقدت سعادتها منذ أن اختطف بلوتو رب العالم السفلى ابنتها لتعيش معه في عالم الموتى ، ومنذ ذلك اليوم لم تعرف ديمتر طعم السعادة الا حين تعود اليها ابنتها فترة محددة من العام سرعان ما تختفى بعدها ، ليحل محلها الجذب والمحل ، وهكذا افتقدت ربة الريف سعادتها الأبدية ، وظلت — في الأساطير المتأخرة — تعيش مأساتها المتجددة سنويا ، كما أصبحت برسيفونيا تمثل الروح المودعة في القمح والحبوب تحيى بمجيئها وتختفى باختفائها في العالم السفلى عالم الموتى ، قد تسعد الأم لمجيئها ولكنها أضحت سعادة مؤقتة أو زائفة ، اذ سرعان ما تفتقد ديمتر ابنتها ، ففتقد معها كل معاني السعادة وأسباب الحياة ، وهذا يعني أن السعادة التي توقعت الشاعرة أن تعثر عليها في الريف هي سعادة زائفة أو مؤقتة سرعان ما تختطفها قوى الشر ، وان كان لا أمل في عودتها هذه المرة ، اتساقا مع رؤيتها الفكرية آنذاك .

## ٧ / ز أسطورة نهر النسيان :

أفردت الشاعرة توقيعة كاملة ( قصيدة فرعية ) في مطولتها الشعرية تحت عنوان « اسطورة نهر النسيان » وذلك في صورة ١٩٤٥ ، ويمكن القول بأن أفضل توظيف للرموز الأسطورية التي حفلت بها هذه الصورة ، قد تحقق في هذا الرمز ، اذ تجاوزت به الشاعرة حدود الاستخدام اللغوى أو البلاغى ( التشبيه والاستعارة ) الى الاستخدام الفنى الصحيح الذي يأتى اثره للسياق الشعورى وللتجربة الشعرية بما يفجره من مشاعر ومعان ، كما تجاوزت به حدود الدلالة الحرفية الى حد التحوير أو التطوير الكاشف عن وعى اسطوري عند نازك ، يتمثل في قبرتها على انتقاء ما تشاء من عناصر الاسطورة ورموزها ، بمقدار ما تضيف اليها . ولقد سبق أن ذكرنا ان هذه الصورة الشعرية ، صورة ١٩٤٥ التي تحمل عنوانا رئيسيا هو « مأساة الحياة » تمثل

ذروة اليأس والتشاؤم وسودلوية الرؤية ، كما تمثل ذروة ايمان الشاعرة — آنذاك — بمأساوية الحياة وعبيثية الوجود العاجز — في المكان والزمان — عن تحقيق السعادة ، مادامت قوى الشر الوحشية هي التي تحكم هذا العالم . وأمام بشاعة المصير الانساني — كما صورته الشاعرة — ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، لم يتبق لديها من أمل الا أن تنسى هذا الواقع التعس والمصير البشع ، ولم يعد لديها من أمنية الا أن تعب من « نهر النسيان » وهكذا كان استدعاء هذا الرمز طيبعا وموفقا ، حين تمنى ان تكون هذه الأسطورة عن نهر النسيان أو نبع ليثا Lethe واقعا ملموسا أو حقيقة قائمة ، وليس حلما أو أسطورة حتى يتاح لها أن تعب منه ما تشاء وما تستطيع بحجم احساسها المأساوي بالحياة وليكون بمقدورها أن تهرب وأن تنسى « ماكان أو ما يكون » :

ليت نهر النسيان لم يك وهما صورته أعلامنا لأسانا  
ليته كان، ليت أخبره حق لننسى ماكان أو ما يكون  
ونعيش — الأحرار — من قيد بلوا نا، ويعفو عنا الغد المجنون

ومن المعروف في الأساطير الأغريقية أن Lethe أي النسيان مجسدا نبع من ينابيع العالم الآخر ، كان يشرب منه الموتى لينسوا « ماكان » من أمرهم بالحياة الدنيا ، وفي أقوال الفلاسفة الذين أخذ عنهم أفلاطون آراءه أن الأرواح في العالم الأول تحت الأرض ، قبل أن تتجسد في الوجود الأرضي أو الدنيوي كانت تشرب من نبع ليثا هذا ، فتنام ذاكرتها وتنسى ما شاهدته في العالم السفلي ، وفي الشعر اليوناني نجد أن ليثا أو النسيان كانت أختا للموت وأختا للنوم.<sup>(٨٤)</sup> وسواء أكان المقصود هو نسيان عالم الموتى أو نسيان عالم الاحياء ، عند مغادرة أي من العالمين ، فان الشاعرة تتمنى أن يكون هذا النهر أو النبع حقيقة ، وأن يكون الارتواء منه حقاً للأحياء — وهم أحياء — لا لنسيان « ماكان أو ما يكون » فحسب ، بل حتى يكون بمقدور الانسان الشاعر أن « يتطهر » بمائه « الأسود » ! وحتى يتطهر الوجود أيضا :



يا ضفاف النسيان، ياليت هذا الـ موج يطغى على الوجود الحزين  
يفسل الائم والدموع ويأسو كل جرح في قلبه المطعون  
وبذلك يمحي شقاء الانسان — الشاعر في العيش ، كما يمحي شقاؤه في  
الموت ، وفي ظلام الحياة :

ألم العيش يا ضفاف قوى وشقاء الممات أقوى وأقسى  
في ظلام الحياة نضطرب الآ ن ونفنى عما قليل وننسى  
وهذا يعني أن نهر النسيان لم يعد رمزا لنسيان الماضي — كما هو الحال في  
الأسطورة القديمة ، ولكنه أصبح عند الشاعرة رمزا للهروب أو نسيان الزمن  
الماضي والحاضر والمستقبل ، اتساقا مع رؤيتها الشعرية التي تؤمن باستحالة  
تطهير هذا الوجود البائس أو المأساوي مما ألم ويلم به .

## ٧ / ح الأويجب :

في أحيان نادرة تعاملت الشاعرة ، مع بعض الأمكنة الأسطورية الشائعة  
عن الأغريق ، وأشهرها بالطبع ذرى الأويجب ، أعلى جبال اليونان كلها  
وأكثرها ضخامة وأطولها امتدادا ، ولهذا كان الاغريق يعتقدون بأنه مسكن  
آلهتهم ويسمونه مجمع الخالدين<sup>(٨٦)</sup> ، فتقول الشاعرة في توقيعه « يوتوبيا  
الشاعرة » ضمن صورة ١٩٥٠ :

كنت عرشي بالأمس كنت لى الأو لب وآلآن لم تعد غير تل  
كان في هذه الرمال وجود شاعرى يلفه ألف ظل<sup>(٨٧)</sup>

وعلى الرغم من أن التوظيف الأسطوري لهذا الرمز لا يعلم أن يكون  
تشبيها ، فانه قد كشف عن تلك الهوية النفسية الضخمة عند الشاعرة بين  
أحلام الطفولة ، وواقع الحياة المر ، حين دخلت تجربة الحياة العملية وأفاق

(٨٥) الديوان ١ : ١٨٥ — ١٨٧ .

(٨٦) حول جبل الأويجب Olympus أسطوريا أنظر : New Larousse Enc. P.P. 95-98

من أحلام الطفولة العذبة ، وتكشفت لها الحياة حيثئذ ، عما تنطوي عليه من آثام وشرور .

#### ٧ / ط ربات الشعر وديانا ونارسيس وميلوزا :

قبل أن نواصل التمثيل لبعض الأساطير الاغريقية التي استلهمتها الشاعرة ، فإن ثمة عدداً من الرموز الأسطورية الاغريقية التي اتكأت الشاعرة عليها في عدد من القصائد الأخرى — غير المطولة الشعرية بصورها الثلاث — وقبل أن نقف على كيفية هذا الاستخدام ، فانه يلاحظ أن هذه القصائد تعود في زمن ابداعها الى ما بين سنوات ١٩٤٥ — ١٩٥١ ، وهذا يعني أن استخدام هذه الرموز يعود الى فترة مبكرة من حياة الشاعرة ، أي قبل أن تستكمل أبعاد الوعي الاسطوري ، على نحو يتيح لها أفضل أسباب التوظيف الأسطوري كما ينبغي أن يكون فنيا وفكريا ومن ثم فسوف يلاحظ الباحث أن استخدام الشاعرة للرموز الأسطورية ابان تلك المرحلة لا يعدو أن يكون استخداما لغويا أو بلاغيا ، لا يثرى لوحاتها أو تجربتها الشعرية بأكثر من تشبيه هنا واستعارة هناك ... ففي قصيدتها « بين فكي الموت » التي نظمها سنة ١٩٤٥ وهي مصابة بحمى شديدة تقول :

وستمحو الأيام ذكرى فتاة شغفتها الهة الشعر جـ (٨٨)

فالشاعرة هنا تؤمن بالهة الشعر الاغريقية ، دون ذكر لاسمها ، أو تفسير لها ، مما يجعل الملقى حائرا بين عدد من التفسيرات — بسبب تطور وظائف الالهة الأسطورية بمرور الزمن — فقد يتوقع الملقى أن الشاعرة تعنى الخاريتيس CHARITES وهن أرباب الشعر أو أرباب القريض GRACES ويمثلن السحر والرشاقة في الطبيعة والحياة والفكر والخيال ، ومصدر الحكمة والجمال والمجد ، وربما تعنى الشاعرة ربة ايقاع الشعر الغنائي وعروضه ، وحيثئذ يكون

( ٨٧ ) الديوان ١ : ٢٥٥ .

( ٨٨ ) الديوان ١ : ٤٩٧ .

الرمز هو MUSE<sup>(٨٩)</sup> إحدى ربات تسع كان اليونان يعتقدون أنهم يلهمون الفنون والآداب ، ولعل هذا هو الأرجح ، وأيا ما كان الأمر فالاستخدام الأسطوري هنا لا يعدو أن يكون استخداما لغويا ...

وفي قصيدة « يوتويا الضائعة » التي نظمها الشاعرة سنة ١٩٤٨ ترددت أسماء عدد من الرموز الأسطورية مثل ديانا ونارسيس Narcissus وأبولو ( وقد عرفت بهم الشاعرة لأول مرة في نهاية ديوان شظايا ورماد ) ، وتبدو سذاجة الاستخدام آنذاك في حشد الرموز الأسطورية ، أكثر مما تبدو في محاولة إثراء اللوحة الخاصة بيوتويياها ، مثل قولها :

وحيث ديانا تسوق الضياء ونارسيس يعبد في الشمس ظلّه<sup>(٩٠)</sup>

أو قولها « وحيث يعيش أبولو الرقيق »<sup>(٩١)</sup> إذ أنها تستخدم هذه الرموز بدلالها الأسطورية القديمة دون أن تترك في نفس المتلقى أي أثر شعوري ذي بال.

ولكن الشاعرة ، في قصيدة « أسطورة عينين » التي نظمها سنة ١٩٥١ تكون قد تمكنت — كما رأينا من قبل — من أسباب الوعي الأسطوري وأسلوب توظيفه ، ومن ثم فإنها في مجال حديثها عن فتنة العيون وجهاها الخارق ، استدعت أسطورة عيون ميلوزا<sup>(٩٢)</sup> لتفجر من خلالها أكبر قدر من التأثير النفسي ، ولكن عيون ميلوزا تجمع الى جانب جمالها الخارق سحرا خارقا قاتلا ( الجمال والشر ) فان الشاعرة تعتمد الى تحوير الرمز وانتقاء ما يناسبها ، وذلك حين أرادت تجسيد أسطورة تينك العينين الفانتين أو الساحرتين ، فوصفتها بأنهما :

عينا (ملوزا) أفرغ الساحرون مافيهما من قوة قاتلة<sup>(٩٣)</sup>

---

( ٨٩ ) حول هذه الربات جميعا أنظر : New Larousse Enc. P.P. 118-121, 132

( ٩٠ ) الديوان ٢ : ٤٠ .

( ٩١ ) الديوان ٢ : ٤٢ .

( ٩٢ ) حول Medusa أنظر : Bulfinch's Mythology, P.P. 116-117

( ٩٣ ) الديوان ٢ : ٣٦٦ .

وهذا يعنى أن الشاعرة أصبحت — بوعيا الأسطوري الناضج — قادرة على الانتقاء والتوظيف الصحيحين .

## ٧ / ي أساطير بلاوتس وفلكان وميداس :

مر بنا من قبل أن توظيف الأساطير عند نازك الملائكة في صورة ١٩٥٠ ، كان توظيفا ناجحا ، تجاوزت به الشاعرة ، سلاجة التوظيف في صورة ١٩٤٥ فكيرا وفنيا ، ومن مظاهر هذا النجاح أنها تجاوزت التوظيف الحرفي — بدلالاته القديمة — الى التوظيف الفني — بدلالاته المعاصرة — كما أنها تجاوزت استخدام الرمز الى استلهم الأسطورة كاملة ، كما أنها — بهذا الاستلهم — تجاوزت التوظيف البسيط الى التوظيف المركب ، فهي لم تستلهم أسطورة واحدة ، في كل موقف ، ولكنها استلهمت عددا من الأساطير ، تنتمي الى عدد من الأساطير ، اختارتها بعناية فائقة ثم صاغت جميعا في توفيق مستقلة هي « صلاة الى بلاوتس » في صورة ١٩٥٠ ، عالجت فيها أسطورة بلاوتس ، وقد استعانت في هذه المعالجة بعدد من العناصر الأسطورية والحكايات الاغريقية والرومانية الأخرى ، فضلا عن تلك « الأجواء » الأسطورية التي أخذت تشيع في النص كله وفي أسلوب المعالجة . وأهم هذه الأساطير ، أسطورة بلاوتس وأسطورة فلكان ، وأسطورة ميداس ، وقد نجحت الشاعرة في الربط بينها جميعا بخيوط فكرية ونفسية مشتركة ، تحقيقا لما تطمح اليه من تشكل رمز أو بناء أسطوري مركب ، هو قوام التجربة الشعرية في هذا النص ، ويتميز هذا البناء الجديد ، بحجرة انتخاب أو انتقاء أو تحويل أو تطوير ما تشاء من عناصر وشخصات وأحداث ووقائع ورموز وأجواء ودلالات وتلداعات أسطورية ، رأت الشاعرة ، أنها تصلح لعباية التجربة وتشكيل بنية الأسطورة — القصيدة .

أول هذه الأساطير التي استلهمت الشاعرة في هذا النص أسطورة بلاوتس ، اله الذهب ، أو بلوتو أو بلوتون أي « الغنى أو الثرى » ومن المعروف أنه أيضا لقب ملك العالم السفلى في الأساطير الاغريقية ، وإن اسمه اقترن دائما بعالم

الموتى هاديس أو هيلز Hades تحت التربة ، فهو رب العالم الآخر ، ودولته هي دولة الظلمات وأنه كان في الأصل ربا من أرباب الزراعة قبل أن تنفصل — بتقديم الحياة المدنية — عن الهة الريف وأصبح يمثل الثروة أو الغنى بوجه عام ( على اعتبار أن التربة هي مصدر الغنى أو الثراء ) وقد صور الخيال الشعبي بلوتوس أو بلوتو في صورة الهة أعمى لأنه يرزق الاخيـار والأشـرار على حد سواء .(٩٤)

وتبدأ توقيعه « صلاة الى بلاوتس » بالحديث عن أنماط من الباحثين عن السعادة في الغنى أو الثراء المادى ، ولو كان ذلك « فوق أرض من الابر في دياجير الانين » لاسترضاء هذا المعبود الذهبى ، وقد مضوا جميعا لاهتين الى أقصى حد في « صراع مع الردى » بغية الفوز برضاء هذا الاله الرهيب :

رن في أفقنا صدى من رنين اسمك الأحب  
فمضينا الى المدى في صراع مع الفردى  
اسم معبودنا الذهب

وقد يم الجميع — نحو الشرق — بحثا عن المنبع المزعوم ، منبع الذهب ، ليتبتلوا في معبد هذا المعبود القديم الجديد ، وقد ضللتهم جميعا أسطورة نهر التبر ( لعله نهر باكتولوس كما سنرى وشيكا )

ضللتهم أسطورة عن مكان خلف بعض الجبال في حصن واد  
حيث يجرى نهر من التبر مسحو ر طوت سره صخور الوهاد  
قطعة منه تمنح الكف لمسا ذهبي التأثير في الأشياء  
والزهور التي تحف بشططه شطاطا كواكب يضاء(٩٥)

ولكن أين يقع هذا الوادى الذي هرعوا اليه يتقاتلون ، وهم « ينجرون قيودا من الرغاب الثقال » :

Pears Enc. P.P. 186-188.

( ٩٤ ) - حبل Pluto أو Pluton أنظر :

New Larousse Enc. P.P. 164-166.

( ٩٥ ) ( الديوان ١ : ٣٢٧ — ٣٢٨ .

في سكون يلوذ كل بسر ذهبى الوشاح والتلوين  
 حالما في الظلام بالجدول المو عود في عاصف عميق الخنين  
 انه واد أسطورى صنعه الانسان المريض في خياله الموهوم ، في قلعة  
 مسحورة في مكان خرافي :

من خيالاته يصوغ الأفق قلاعاً فضية الأبواب  
 وبلاداً وديانها تثبت التبر مكان الأشجار والاعشاب  
 ومكان الغراس تسرح أطيا ر رقاق تبريه الألوان  
 ومكان القطيع تحيا وعول مترفات فضية السيقان  
 في خفايا هذا المكان الخرافي أساطير قلعة مسحورة  
 من تراث الاغريق شيدها ( فل كان) سرا في أعصر مطمور  
 ان هذا التشكيل الأسطوري الرائع الذي رسمته نازك ، استدعى ، استدعاء  
 طبيعياً رمزا أسطوريا آخر ، حين شرعت تصف هذه القلعة المسحورة وصفا  
 يليق بها فقالت أنها من صنع هيفستس اله النار والصناعة في الأساطير الاغريقية  
 وان كانت الشاعرة قد أثرت اسمه الروماني فولكان<sup>(٩٦)</sup> وقد انتشرت عبادته في  
 المناطق البركانية في آسيا الصغرى قبل أن تنتقل مراكز عبادته الى اليونان عن  
 طريق جزيرة ليمنوس البركانية ، وقد أصبح في الأساطير الاغريقية حداد الآلهة  
 واله الحدادين ، ومن صفاته أنه أعرج ، ويعود السبب في ذلك الى أمه هيرا  
 حين ألقت به وهو رضيع من ذرى السماء الى الأرض لأنه كان شائه الحلقة  
 دميم الشكل بشع المنظر وقد التقطته جنيتان وعالجته وعالته وخباته في كهف  
 مظلم سحيق في أعماق المحيط ، فلبث في كهفه تسع سنين يصوغ للجنتين  
 العطوفتين عقوداً من الذهب وتيجاناً وقروظاً وأساور وغيرها من أصناف الحلى  
 المختلفة ، ثم صنع لأمه عرشاً من النضار وتصالح معها بعد ذلك وحماها من  
 طغيان أبيه زيوس ، فما كان من الأب الا أن ألقى بابنه في الفضاء فسقط في

جزيرة لينوس وتمشمت عظامه ولكن سكان هذه الجزيرة عاجلوه وجبروا كسوره ، غير أن العرج لازمه منذ ذلك الحين ، وروعة الصناعة هي اختصاصه الأول ، وقد بلغ من اتقانه فن الصناعة حدود الابداع والاعجاز ، ولهذا لم يكن ثمة أبرع منه — عند الشاعرة — في بناء قلعتها الأسطورية أو السحرية ، وهو الاله المكلف بصناعة الأشياء السحرية ، انه هو الذي بنى القصور المنيفة لآلهة الأوليمب ، وكانت من الفولاذ والشبه النقي ، وقد رصع تلك الأبنية الفخيمة بالذهب والحجارة الكريمة ، وهو أيضا الذي أهدى الآلهة عروشها العسجدية وأشياء أخرى عجيبة وسحرية ، وقد ساعده في ذلك صنّاعه المشتغلون معه الذين يعرفون بجماعة السيكلوبس Cyclopes ( وهي مخلوقات شائثة يمتلك كل واحد منها عينا واحدة في وسط رأسه ) وعلى الرغم من أن هذه القلعة المسحورة ، في الأعصر المظمورة في المكان الخرافي قد بناها فولكان ، فإن نازك تعيد ببيان هذه القلعة وأبراجها على نحو مختلف نوعا ما ، اذ تستعير بعض مكوناتها من أكثر من مكان ، ومن أكثر من حضارة ( = المصير الواحد ) وتعهد الى عرائس الماء أو الخوريات بتزيينها — وليس الى السيكلوبس الشائثة — بلّاء البحار التي جمعتها هذه العرائس من بحر مطلمم بالأمرار ، وأن أبوابها الضخمة — التي يقبع خلفها أروع سر — نزعت من قصر سميراميس في ليل بابل ، وأن قبابها الضخام من خشب الجوز من شعاب الهند ، غير أن هذه القلعة الضبابية لا يدري مكانها أحد ، حتى رواه الألفاز والأحاجي :

هذه القلعة الضبابية الشك — ل اليها يضيع خطو السارى  
ليس يدري مكان سلمها العا لى رواة الألفاز والأخبار<sup>(١٧)</sup>

ان هذه القلعة موجودة ، ولكن مكانها مجهول ، تماما كالسعادة التي آمنت الشاعرة بوجودها ، وراحت تبحث عنها ، ولكن أين هي وكيف السبيل اليها ؟ هذه هي القالة الفكرية أو القضية المحورية التي راحت الشاعرة تعالجها في صورة ١٩٥٠ .. أو أغنية للانسان — ١ ،

ان هذه القلعة الأسطورية لا يعرف مكانها سوى اثنين ، احدهما فلكان الأعرج ، ذلك الصانع المبدع . والآخر ساكنها الوحيد بلاوتس أو بلوتو اله الذهب ، ذلك الكفيف العاجز ، ولكنهما عند الشاعرة رمز لكائن واحد ، دميم الخلق والخلق وغريب الطباع ولا بصر له ولا بصيرة ، ومن سخریات القدر أن هذا الاله الشائه الذي لا منطق له ولا حكمه هو الذي يمتلك الكنوز والثروات ، وبهيا بغير حساب أو تمييز لمن يشاء سواء أكان شيخا بخيلا أم قاتلا سفاحا أم غلاما مجهولا :

ليس يدرون كيف يلفها سا كنها الصامت الغريب الطباع  
ذلك الأعرج البطيء الخطى يس بقه التمل — ان مشى — والافاعي  
ذلك العاجز الكفيف الذي يد نخ من لا يرى كنوزا ضخاما  
ليس يعنيه أن يسلمها شي — خا بخيلا أو قاتلا أو غلاما

ونمضي الشاعرة في بناء هذا التشكيل الخرافي أو الأسطوري ، فنعرف أن ذلك الأعرج الأعشى يصعد قلعته بواسطة سلام سحرية مجذولة من شعر جنية يأويها بين جدران قصره ، وهو شعر قد باركته آلهة الأويجب ، فنها كالحياة ثرا غزيرا أبدى المسيل كالأبدية ، كما نما كالضياء ، كالبحر ، سحق السواد دون انتهاء ، لو أرادت ، فان بمقدورها أن تشد به القمر النائي الى الأرض ، ومن ثم فهي ترسله كل مساء ليتسلق عليه ساكن القصر العالي حين يأوى اليه ( كما يأوى المارد في الحكايات الخرافية ) ، فهل بمقدور تلك الجنية أن ترسل جديلة من جدائلها السحرية لترفع إليها عشاق الذهب البراق والثروة :

ارسلى يا طويلة الشعر يا سمراء احدى الجدائل المسحورة  
وارفعى الهائمين بالذهب البراق اق من هذه الوهاد الكسيرة

وعلى الرغم من أن هذا « المطلب » عسير المنال ، فانه — لو تحقق — لن يجلب السعادة ! فهذا هو درس الحياة التي تحفظه جيدا هذه الجنية ، وطالما شاهده ، وشاهدت ضحاياه ، ولهذا فان تطل من عليها قصرها ، الى جموع الهائمين بالذهب البراق الذي يقفون في الوهاد ، ويطمحون في الصعود



الى تلك القلعة لتقص عليهم بعضا من حكايات هؤلاء الضحايا الذين هاموا بالذهب :

أو أطلّ يوما بوجهك، بالفتنة والصمت في مدى أحداقك  
وأعبدى على الجموع أقاصيص المالكين من عشاقك

وليس ثمة قصة أو أسطورة — في التراث الاغريقي كله — يمكن ان تحكيها لنا تلك الجنية — الراوية أو الشاهدة — أعظم من قصة ميداس ، عابد أو عاشق الذهب ، وقد ساقته شهوة الذهب العمياء الى أن يفقد أعز ما يملك في الحياة وهي ابنته ( هي هنا رمز للسعادة ) في مشهد مأساوى دال . ولاسطورة ميداس عدد من الروايات ، منها أن حديقة له كان قد تعود أن يرتادها بين الحين والآخر صطر Satyr ( وهو تيس من التيوس الخرافية ) ، فتمل ذات يوم ، فأواه ميداس وعامله برفق ومروعة ، فعلمه هذا الصطر حكمة مؤداها « أن الحياة تكفير وأن ميلاد الانسان كارثة » ولما كان هذا الصطر حيوانا أثيرا لدى ديونيزوس ، رب الخمرة ، فهو مريبه ، فأراد هذا الاله أن يكافئ ميداس على صنيعه ، ووعدته أن يحقق له أمنية يريدها ، ثم خيرته ، فاختر ميداس أن يستحيل كل ما يلامسه الى ذهب ( معشوقه ومعبوده الأوحد ) فكان له ما أراد ، واستحال كل ما يلمسه الى ذهب نضار ، بما في ذلك الطعام والشراب ، غير أن المأساة بلغت ذروتها عندما راحت ابنته تشكو له ما حدث لحديقتها ( حيث تحولت الورود الجميلة الى ذهب بارد ) فأراد أن يواسيها ويخفف عنها ، وأن ذلك كله انما هو من أجلها ، وفي غمرة ذلك مضى يربت عليها ويقلبها ، فاستحالت — فجأة — الى تمثال جامد من الذهب البارد ، فأسقط في يده ، وشق عليه الأمر ، وأحس أنه خسر كل شيء . وأنه ضيع أجمل ما في الوجود ... ومن الطريف أن ثمة أسطورة أخرى ترتبط بميداس ، تهدف الى بيان أن عشقه للذهب كان قد أعماه عن الحكمة السابقة التي تعلمها من الصطر « ان الحياة تكفير وأن ميلاد الانسان كارثة » ولم يفهم مغزاها بسبب غباهه . وتقول الأسطورة أن ميداس جلس ذات يوم يقضى بين أبولو وبان Pan ليحكم أيهما أعظم في فن الموسيقى ( العزف على المزمار ) ولما

حكم ضد أبولو ، غضب هذا الاله وحنق عليه وأعطى ميداس هذا الملك المغفل أذنى حمار ، فسترهما ميداس بقبعة كبيرة ولم يثر به أحد سوى حلاقه ، ولهذا فقد فرض عليه الملك — تحت طائلة التهديد — أن يحتفظ بهذا السر ، دون أن يبوح به ، حتى ضاق صدر الحلاق ، فهرب الى أحد الحقول ، حيث حفر حفرة على ضفاف نهر ، وباح بسرّه للأرض فنبت نبات القصب في تلك الحفرة وراح يردد كلما هزه ريح : ميداس الملك ذو أذنى حمار ، واذا شاع سره على ذلك النحو شرب من دم الثور وانتحر .

استلهمت الشاعرة الرواية الأولى دون الثانية من أسطورة ميداس ... مع ما بينهما من ترابط وظيفي يثرى الرؤية الموضوعية في النص . وذلك حين طلبت من الجنية السمراء ذات الجدائل المسحورة أن تقص على الجموع أقاصيص المهالكين من عشاق الذهب ولا سيما ميداس :

حديثهم عن ذلك الملك الغا بر ميداس كيف كان مصيره  
أين ساقته شهوة الذهب العمى ياء ماذا جنى عليه غروره

لقد جن بالتبر ، ولم يعد يرى أو يثره في الوجود من شيء غيره ، فما عاد البحر مثرا لـه ، وأصبح اخضرار الجبال يؤذى روحه ، والزهور لا تروى ظمأه اللاهب . وبات الذهب الوهاج يدفع أحلامه الى ألف تيه ، وود لو حول الخلود وأهداب العيون الكحلء تبراً حتى المشاعر الانسانية النبيلة تمنى أن تكون كذلك :

والشفاه ألواء ينضح منها الد فء كم ود لو تحولـن سرا  
ذهبا نجمـد الشفاه عليه قبلا كالرخام يقطرون تبراً

وتتحقق الأمنية الخارقة ، فبينما كان يتعبد الى معبوده الذهب كل ليلة « في انفعال جنوني » في قبو قصره الذي لا يعلم بسرّه أحد ، ويكدس فيه ما استطاع جمعه من ذهب ، حدث أن اخترق جدار القبو فجأة « صبي من عالم الأطياف » في تصور الشاعرة ( هو في الأسطورة ديونيزوس ) فكان أن جفل ميداس ومات البريق في عينيه وتحشرجت صرخة مذعورة على شفثيه ، غير أن

هذا الطيف أو الوافد المجهول سرعان ما هدأ من روعه وأخبره أنه « رب التمنيات » الذي « يملك تحقيق كل حلم جميل » وأن على ميداس أن يتمنى ، وهل ثمة أعظم من تحقيق حلمه الكبير في الذهب فهذه هي السعادة القصوى الذي ظل عمره يحلم بها كملك السعادة أو النعيم الذي راح يسيطر على قلب « رحال السنين » وقد أتاه « حلم العودة » قال ميداس محددا أمنيته :

أعط هذه اليد المشوقة لسا ذهيبا وقوة من سحر  
دع ذراعى لا تمسّان الا لتعيدا الأشياء عالم تبر

ويتحقق الحلم المجنون ، ويصبح واقعا ! ولكن أي واقع هذا :

ايه ميداس ، أيها الملك الأحمر ق ، ماذا جنيت؟ أي غرور  
ارقب الآن مطلع الفجر وانظر كيف عقبى خيالك المغرور  
في غد تستحيل أشجارك الحية تبرا تعافيه الأنساء  
وسواقى المياه تجمد صفراء كصحراء جف فيها الماء

وكان طبعيا أن يتحول كل شيء جميل في الوجود الى جماد ذهبي بارد كالصخر . وتبلغ الحكاية المأساة ذروتها عندما تأتى ابنته الوحيدة ، حزينه باكية ، تشكو إليه ما حدث من تحول في زهور حديقتها الجميلة ، فأراد أن يخفف عنها بقبلة أبوية فاذا بها تتحول الى تمثال من الذهب ، لا روح فيه ولا حياة ...

و (نهاوند) بنتك العذبة الجذلى ستغلو في لحظة تمثالا وبضياها أسقط في يده ، وضاعت منه السعادة الى الأبد .. على هذا النحو الأسيف :

هكذا تنتهى خيالاتك التبرية الصفر للأسى الأبدى  
فاشرب الآن خمرة الندم البا رد واسكر بمحلمك الذهبى

وكان طبيعيا أن تتوقف الشاعرة عند هذا الجزء المأساوي من أسطورة ميداس ، اتساقا مع رؤيتها التي تؤمن بأن السعادة ليست في الذهب ، على حين تمضي الأسطورة تصور ميداس وقد راح يتضرع الى الآلهة حتى يفقد تلك الهبة أو بالأحرى اللعنة التي حلت به ، فتحزن عليه الاله ديونيزوس وأمره أن يغتسل في نهر باكتولوس فاغتسل فيه ، وطفق النهر منذ ذلك الحين يزرجي مياهه قصاصات من ذهب ( ورماله تبرية ) ، وكم كنت أتمنى أن تستفيد الشاعرة من بقية أسطورة ميداس التي جعلت منه ملكا مغفلا ذا أذنى حمار ، وبخاصة أن الشاعرة قد وصفتها بالملك الغر الأحمق ، فضلا عن أن جزءا من الأسطورة ينطوى على حكمة بالغة أو مقولة أساسية وثيقة الصلة بالموقف الفكري للشاعرة والقضايا التي كان تعالجها آنذاك ، ذلك أن ميداس بدأ حياته باحثا عن الحكمة التي عمر عليها من فم الصطر ( السيلينوس ) بعد أن أسكره ،

وهي أن « الحياة تكفير وميلاد الانسان كارثة » ومع ذلك — لغبائه وغروره — ظن أن السعادة تكمن في امتلاك الذهب ، حتى كان من أمره ما كان ولهذا لم يكن محض مصادفة أن يكون الجزء الأخير من الأسطورة كاشفا عن هذا الغباء وتلك الغفلة ، بعد أن ضيع الحكمة ، وانتهى به المصير الى ملك ذى أذنى حمار ، يذيع خبره الى الملأ ، نبات القصب ، كلما هزه الريح ... فانتحر ، وبهذا تتجلى مأساة ميداس ، العاشق الملعون في محراب بلاوتس اله الذهب ، الذي لم تكن مصادفة أيضا أن تجعله الأساطير رب الظلمات .

ويمكن القول — اجمالا — أن هذه التوقية « صلاة الى بلاوتس » قد كشفت عن مدى وعى الشاعرة فكريا وفنيا بالتوظيف الأسطوري في الشعر المعاصر ، برغم أن التوظيف الأسطوري في الشعر المعاصر إبان سنة ١٩٥٠ كانت في بداياته ، فقد مزجت بين أكثر من أسطورة مزجا بارعا لا تكلف فيه ولا انفصام ، في تشكيل اسطوري جديد من صياغة الشاعرة ... انتهى بها الى تحقيق ما يسمى بالرمز الأسطوري المركب الذي يستدعى عددا من الرموز والأساطير الفرعية التي تثرى الأسطورة الرئيسية ، كما تثرى الرؤية الشعرية والقضية المعاصرة التي تعالجها الشاعرة ، ومن ثم فانه يمكن القول ، ان هذا

المنهج أو التشكيل الأسطوري في هذه القصيدة يمثل ذروة نجاح الشاعرة في  
توظيف الأساطير ، رموزا وحكايات ، توظيفا أدبيا ناضجا .

#### ٨ — أساطير متنوعة :

استلهمت الشاعرة أيضا عددا من الرموز الأسطورية العالمية التي تعود الى  
أصول أسطورية ، أو ملحمية أو دينية مسيحية وهندية ، سواء في مطولتها  
الشعرية أو في عدد من قصائدها التي تعود جميعا في نظمها الى السنوات  
١٩٤٥ — ١٩٥٠ وبعض هذه الرموز مشترك في التراث الأسطوري القديم  
مثل أدونيس ، وبعضها يعود الى مصادر أدبية ملحمية مأخوذة أصلا من منابع  
أسطورية هند وأمريكية ، مثل أسطورية هيا واثا وبعضها يعود الى أصول  
مسيحية مثل تائيس وأخرى تعود الى أصول هندية ، وهذا يعني أن الشاعرة  
حاولت أن تنوع منابعها الأسطورية منذ تعاملها مع الرموز الأسطورية .

#### ٨ / أ — أدونيس :

على الرغم من الشاعرة اتكأت على الأسطورة الاغريقية لهذا الاله ، فانه من  
المعروف أن أدونيس هو اله فينيقيا الممزق المبكر<sup>(٩٩)</sup> ، وهو ذات الاسم لاله البالي  
تموز ، ولقبه أدونيس أي السيد الجليل ، وهو حبيب عشتار ، الهة الأرض  
والأخصاب ، ثم انتقلت عبادته الى اليونان وأوروبا في القرن السابع قبل الميلاد  
وأصبح في الميثولوجيا اليونانية ذلك الاله الشاب الجميل الذي عشقته أفروديت  
وقته خنزير يرى عندما كان يصطاد في الجبل فتوسلت أفروديت الى أيها زيوس ،  
رب الارباب أن يرد اليه الحية ثانية ولكن بلوتو اله هيلز أو هاديس ( العالم  
السفلي ، عالم الموتى ) رفض أن يعيد هذا الجمال الى الأرض ، فاتفق زيوس معه

---

( ٩٩ ) من المعروف أن اسم Adonis مشتق من الكلمة السورانية Adon أي لورد Lord أو السيد الشريف  
my master ، أنظر بشأنه :

The Nature of Greek Myths by Kirk, P. 234

Pears Enc. P.P. 77, 123.

على أن يجعلها حياة أدونيس مناصفة ، ستة أشهر في هيلز ( مدة فصلى الخريف والشتاء ) وستة أشهر فوق الأرض ، ( وبعودته الى الحياة الدنيا تأخذ الأرض زخرفها في فصل الربيع ، وتؤتى أكلها في فصل الصيف ) وكان موته رمزا للجذب الطبيعية الموسمي ، وكآبة فصلى الخريف والشتاء ، كما كان بعثه أو انبعائه رمزا للخصوبة والاختضار والبهجة والجمال والعطاء في فصلى الربيع والصيف ، ولذلك فان طقوس عبادته ترتبط بتفسير تغيرات الفصول الأربعة (١٠٠) ، ومن ثم فقد عملت الشاعرة الى استلهم هذا الرمز في مطولتها الشعرية ، صورة ١٩٤٥ ، في توقيعة كاملة بعنوان « كآبة الفصول الأربعة » (١٠١) حيث تعلو لدى الشاعرة نغمة التشاؤم حلدة أمام تغيرات الزمن الذي يهزم الحياة ، ويحيل كل شيء الى جلد ومحل ولماذا تختفى السعادة والبهجة والعطاء ولا يبقى سوى الأحزان والعدم ، لماذا لا تكون الحياة ربيعا دائما ، بدلا من هذا الربيع المؤقت الذي لا يلبث أن يرحل سريعا ، لموت برحيله كل شيء ولا يبقى في الوجود الا ما يثير أسانا ! لماذا لا يبقى بيننا ليلوم الضياء ويموت الظلام . واذا كان الانسان القديم قد أقنع نفسه بثائية الخصب والجذب ، عبر أسطورة أدونيس ، فان الشاعرة المعاصرة تتمنى ، لو ظل أدونيس حيا بيننا طوال الفصول الأربعة ، ولكن واقع الحياة شيء يفوق تمنيات الشاعرة ، فلا تملك الا أن ترثيه أو ترثى لموته :

أي أدونيس آه لو عشت في الأر ض فعاش السنا ومات الظلام  
آه لو لم يكن مقامك في عا لنا المكفهر حلما قصيرا  
آه لو دمت يا أدونيس للأر ض وأبقيت عطرك المسحورا  
يا ضياع الأحلام في مسمع المو ت، ولماذا تفيدنا الأحلام  
ليس يبقى الربيع الا قليلا ثم يحبو الجمال والأوهام

لقد استدعت التجربة الشعرية في النص هذا الرمز القديم لكي تجد فيه

التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية فتحقق لها ما تشله الشاعرة من قوة التأثير الشعرية ، وهذا يعني أن الشاعرة استخدمت هذا الرمز استخداما رمزيا سليما ، لأن موت أدونيس هنا أصبح البؤرة التي تولد من خلالها في نفس المتلقى شعور الأسى والحزن . وليس أدل على نجاح الشاعرة في استخدام هذا الرمز استخداما شعريا أنها لم تتعامل معه من الخارج ، فلم تقحمه على السياق على الرغم من اكتفائها بأبعاد هذا الرمز النائية أو بما يمكن أن يكون له من مغزى محدد قديم لدى الآخرين .

( ٨ ) / ب — هياواتا :

هياواتا Hiawatha يطل أسطورة من أساطير هنود الشمال في أمريكا ، كان قد استلهمها الشاعر الأمريكي لونغفلو Longfellow موضوعا لقصيدة ملحمية كتبها سنة ١٨٥٥ (١٠٢) ثم حدث أن اطلعت عليها الشاعرة واستلهمت — بدورها — جزءا منها ، في قصيدة لها بعنوان « لنكن أصدقاء » نظمها سنة ١٩٤٨ ، هذا الجزء يتعلق بزوجة هياواتا الشابة حين ماتت على أثر شتاء قاس ، كان قد أنشأ ثلوجه وأعاصيره في القرية التي تقطنها ، منزلا بأهلها الجوع والحمى والموت ، والكل يصرخ مستغيثا بهياواتا ( البطل المنقذ ) أن ينقذهم من بطش أبيه مودجكيويس ( الريح الغربية ) الذي يهدد القرية كل عام بريح صرصر عاتية . ومن ثم فقد استخدمت الشاعرة هياواتا رمزا للخلاص في حرب غير متكافئة مع قوى الطبيعة فلم يستطع أن يفعل شيئا — أمام صرخات الاستغاثة الجماعية — في أرض راح أهلوها يموتون مدفونين في الثلج جاعين محمومين وهم يحلمون بالخلاص ، حيث لا خلاص ، فكان عذاب هياواتا مضاعفا :

وصدى هياواتا هناك

مثقلا بأنين الجوع

بأسى المصطلين لظى وحمى (١٠٣)

Myths of the Americas by D.G Brinton, P. 186

(١٠٢)

وحول الصياغة الأدبية للأسطورة أنظر : Longfellow, The Song of Hiawatha, IV.

(١٠٣) الديوان ٢ : ١٤٩ .

وعلى الرغم من الشاعرة لم تعد الى الأصل الأسطوري مباشرة ، واعتمدت على الصياغة الأدبية الملحمية فان السياق يسمح باستخدام هذا الرمز ، على النحو الذي اكتفت به الشاعرة .

#### ٨ / ج — تاييس :

يمكن القول بأن هذا الرمز واحد من أهم الرموز الأسطورية — التي استخدمتها الشاعرة استخداما أدبيا سليما في مطولتها الشعرية ، بصورها الثلاث ، وقد تطور استخدام الشاعرة لهذا الرمز تطورا دلاليا أو فكريا يعكس الموقف الشعوري والفكري للشاعرة عبر سنوات ابداع هذه المطولة . وهذا الرمز — تاييس — ذائع في القصص المسيحي ، كما هو ذائع في التراث الاغريقي ( فهي غانية أثينية اتخذها الاسكندر الأكبر حظية له في القرن الرابع قبل الميلاد ) ولكن الشاعرة اعتمدت الرمز المسيحي الذي يحكى بأن تاييس كانت غانية ثرية ، عاشت في الاسكندرية في القرن الرابع الميلادي ، حياة صاخبة عابثة ثم اعتنقت المسيحية على يد راهب عاشق لها ، فتعدلت سيرتها تماما من أقصى الشر الى أقصى الخير — بفضل الدين — وبهذا المغزى أو بهذه الدلالة القديمة اتخذت منها الشاعرة في صورة ١٩٤٥ أو مأساة الحياة رمزا لابنة الالم التي رفعها الدين الى قمة السماء ولكنها حملت في عنقها ذنب هذا الراهب الذي سقط في هوة الأثم بسببها « يكرع ككوس الشقاء » ومن ثم فالسعادة غير موجودة أيضا في عالم الرهبان الذين يبحثون دون جلوى عن السعادة ، ويهربون عبثا من مغريات الحياة اذ « كم في الوجود من تاييس »<sup>(١٠٤)</sup> فهي اذن رمز خالص لنداء الهوى الدنيوى الذي لا يقام ، أو الذي يجلب التعاسة لانقضى الاتقياء ولكن الشاعرة تعود في صورة ١٩٥٠ أو « أغنية للانسان — ١ » فتفرد لتاييس توقية كاملة بعنوان « أغنية لتاييس »<sup>(١٠٥)</sup> وتعفيها من خطيئة الراهب وتجعل منها رمزا لاستجابة الايمان أو نداء السماء أو صوت الله وفي هذه التوقية تحكى الشاعرة تفصيلا

(١٠٤) النبوان ١ : ٨٣ .

(١٠٥) النبوان ١ : ٣٥٠ — ٣٥٢ .



« تحولات تاييس » من حال الهوى واللذة والفتنة والشر واللعة التي كان ضحيتها هذا الراهب البائس ، الى أن أصبحت قديسة الدير ، بل قديسة الخلد :

راهب الأمس أنسناه؟ كيف أشعلت أحاسيسه؟  
ما حياة الدير؟ ما الله؟ ان أنا أصبحت تاييسه  
وهوى في ركب من تاهوا وهبطت الخلد قديسه

غير أن هذا الرمز سرعان ما يتبلور ، ويتجاوز دلالاته القديمة ، الى دلالة جديدة ناضجة في صورة ١٩٦٥ ( أغنية للانسان — ٢ ) وتصبح تاييس رمزا لموقف درامي رائع يعكس صراع هذا الراهب بين الاستجابة لتاييس اللعنة والشقاء أو نداء الهوى والاستجابة لتاييس القديسة التي تلبى نداء السماء ، أي حياة الانسان بين الجانب المادي والجانب الروحي .. وتصبح عندئذ تاييس كما تقول الشاعرة (١٠٦) :

رمز قلب ممزق بين صوتي - ن : نداء الهوى وصوت الله

وتترك الشاعرة « دنيا الرهبان — حيث رحلتها للبحث عن السعادة في العوالم المختلفة — وعالمهم الجديب من الحب ، الغارق في الصمت ، المقفر الرؤى والأمانى ، الا من بعض الطقوس الآلية الجامدة ، الى حيث « ربّي ضياء » و « يد الله جمال ورحمة وارتواء » وحيث السعادة التي تفاعلت بوجودها في هذه الصورة الشعرية ... وحيث القناعة الايمانية بحكمة الوجود .

## ٨ / د شجرة القمر :

من المعروف أن القمر يحتل في أساطير الشعوب مكانة كبرى ، ومن المعروف كذلك أن أساطير القمر عندما انفردت عقدها وفقدت وظائفها العقائدية والتفسيرية تحولت الى مجرد حكايات خرافية وشعبية يزخر بها فولكلور الشعوب أيضا . من هذه الحكايات ، حكاية أوربية كانت الشاعرة قد قرأتها بالانجليزية

(١٠٦) الديوان ١ : ٤١٨ .

سنة ١٩٤٩ في مجموعة شعرية للأطفال .

وجمّل هذه الحكاية أن غلاما كان يحب القمر حبا ملك عليه حياته ، وتمنى أن يمتلكه ، وعاش يحلم بصيد القمر ، حتى كانت ليلة ، تمكن أثناءها — في المنام — من صيد القمر فعلا ، ثم أخذه بعد ذلك الى كوخه ، وخيل اليه أنه بدأ في تحقيق ماكان يحلم به من سعادة ، غير أنه سرعان ما اكتشف أن الدنيا كلها تحب القمر ، وتريده مثله ( ملكية جماعية ) وأنها لن تسمح لأحد ، أيا من كان ، أن يمتلكه أو يحتكره لنفسه ( ملكية خاصة ) وتصطدم الرغبات ، ويقع الصراع بين الرؤية الجمعية والرؤية الفردية ، وتقوم ثورة الرعاة والصيادين وصبايا الجبال دفاعا عن الحق العام في القمر ورمز له .. ويمهلهم الغلام فترة يتمكن خلالها من دفن القمر في الأرض ليستنبت منه شجرة سامقة لا مثيل لها بين الشجر ، لأن ثمرها المتدلى من أغصانها ليس الا أقمارا فضية متألقة ، فهدأ روحه وتستقر نفسه ، وتنتهي الحكاية بأن يعيد الغلام القمر ( العام ) الى الرعاة والصيادين وصبايا الجبل والوجود مكتفيا بأقماره الخاصة .

وتعجب نازك الملائكة بهذه الحكاية ، حكاية القمر والشجرة التي تثمر أقمارا ، ورأت فيها « بذرة شعرية تصلح حكاية لطفلة ، ويمكن في الوقت نفسه أن تحملها رموزا شعرية عالية بحيث يقرأها الكبار والصغار ، فيجد منها كل ما يفهمه » على حد تعبيرها ، وتستلهم الشاعرة هذه الحكاية التي تعود الى جذور أسطورية ، فقد أخذت عنها — كما تقول — « هيكل الحكاية العارى لا غير » ثم عرفت كيف توظفها توظيفا فنيا وفكريا رائعا في قصيدة نظمها سنة ١٩٥٢ بعنوان « شجرة القمر » ، حتى أنها أطلقت هذا الاسم عنوانا على ديوان من دواوينها ، وراحت تضمّن فيها ما شاعرت — آنذاك — من الصور والرموز والتفاصيل ، فاذا الغلام في القصيدة رمز للفنان عموما وللشاعر خصوصا ، في حبه الفائق للطبيعة التي راح يلوب فيها ليصوغ منها فنه وألحانه وقصائده ، وفي حبه الفائق للوجود ، ويجعل منه مادة ابداعه وموضوع فنه ، وأنه أي الشاعر وحده هو القادر على قهر التناقضات القائمة في الطبيعة والوجود ، وبين الجمعي والفردى أو بين الذات والموضوع . فاذا

كان في السماء قمر يملكه الوجود كله فان في وسع الفنان الصادق الأصيل الذي يحب ذلك القمر أن يصنع أو يخلق أو يبدع نماذج أخرى منه في شكل قصائد وصور ولوحات ، ترضى روحه وتشبع وجدانه الذاتي كما ترضى الآخرين وتشبع وجدانهم الجمعي ، ولهذا كان طبيعيا أن تكون هذه الشجرة ، شجرة الفن ، في هذه القصيدة غذاء روحيا للقرية كلها على الرغم من أنها من ابداع الشاعر ، العاشق للجمال ، بعبارة أخرى ، أن القمر هنا رمز للوجدان الجمعي الذي ينبغي أن يستقى منه الشاعر وجدانه الذاتي ، ويشكل المصدر الأول والأصيل الذي خلق منه الشاعر أقماره الفنية ، وبذلك يتلاشى التوتر بين الذات والموضوع ويلتقى الوجدان الفردي مع الوجدان الجمعي في الابداع الفني الأصيل ، وإذا كل قمر فني من ثمار شجرة القمر عندئذ :

يضيء الطريق الى كل حلم بعيد القرار

وهذا هو أمل كل فنان مبدع أصيل . ويبقى أن نشير الى أمرين ، أحدهما قد يستهوى البعض ، حين نقول أن هذا الغلام الذي كان فنانا شاعراً ، قد وجدت الشاعرة فيه نفسها ، فهو شاعري النزعة ، روحاني الاتجاهات ، يأكل ضوء النجوم ويشرب العطر ولهذا فان هذه القصيدة تعبر عن الكثير من حياة الشاعرة ذاتها ، من أحلامها وطموحاتها الفنية ، كما تحمل الكثير من الجنور الأولى المبكرة لرؤاها الروحية ونزعاتها الصوفية . والأمر الآخر — وهو الذي يعيننا — أن الشاعرة قد منحت هذه الحكاية مسرحاً شعرياً عربياً التقطته ذاكرتها أو خيلتها من « جبالنا السحرية في شمال العراق » وقد « كساها الصنوبر » وأفق غملي وجو معنبر ، وسواء أكان ذلك مقصوداً — حتى يتم تعريب الحكاية أم غير مقصود ، فان من طبيعة الحكاية الشعبية والخرافية أنها عالمية بقدر ماهي محلية ، ومن ثم فسواء أكانت الترجمة — عن الأصل الانجليزي للقصيدة — حرفية أم غير حرفية ، فان هذا لا يقلل من شأن الاستعانة بالعنصر القصصي الأسطوري ، في هذه القصيدة وفي غيرها — فهو عالمي بطبيعته ، ذلك أن كل أسطورة هي بطبيعتها إما أسطورة منقولة — في الزمان والمكان — وأما أسطورة مقتبسة .. ومن ثم فان معيار الوجود الفني

لاي عنصر قصصى شعبى أو أسطورى ، محليا كان أم عالميا ، أصيلا أم مقتبسا ، يتوقف — فى الأدب المعاصر — على كيفية استلهامه وأسلوب توظيفه فنيا جديدا ، رامزا ومعاصرا ، وهذا فيما أعتقد قد نجحت فيه نازك فى هذا النص خاصة ( الديوان ٢ : ٤٢١ — ٤٣٩ ) .

## ٨ / هـ : اللابيرنث :

من الرموز العالمية التى استلهمت الشاعرة ، فى احدى قصائدها الناجحة التى تضمنت معالجة شعرية لبعض القضايا المعاصرة « اللابيرنث » أو قصر التيه ، ذلك المكان الاسطورى أو شبه الأسطورى ( يقابل فى التراث الشعبى العربى بيت جمحا أو متاهة جمحا ) ، وعلى الرغم من الاستخدام الاسطورى الناجح لهذا الرمز ، فإن الشاعرة وبعض نقادها — ولا سيما احسان عباس — تصوروا أنه رمز اغريقى ، والصواب أنه رمز فرعونى فى الأصل ، ولكن التسمية اغريقية .. أطلقها هيرودوت على المعبد الجنائزى الرائع الذى بناه أمنمحات الثالث ( ١٨٤٢ — ١٧٩٧ ق.م ) وقد وصفه بأروع الأوصاف ، ووضعه فى مقدمة عجائب الدنيا السبع ، ومن هنا حاطت به تلك المهالة الأسطورية العالمية المعروفة .

## ٨/و — بوذا

ثمة رمز أسطورى Legandary آخر استخدمته الشاعرة بنجاح فى قصيدتها الرائعة « صلاة الى الأشباح » (١٠٧) التى نظمها سنة ١٩٤٩ هو بوذا (١٠٨) وعلى الرغم من أن المكان لم يعد يتسع لمزيد من الاستشهاد ، فإننا نكتفى بتقرير هذه الحقيقة ، فى هذه الفقرة ، التى تشير الى أن الشاعرة — فى بداية حياتها الفنية — وسعت دائرة رموزها الأسطورية فشملت رموزا هندية ،

(١٠٧) الديوان ٢ : ٣٨٩ — ٣٩٧ .

(١٠٨) حول شخصية بوذا Buddha فى الأساطير الهندية ، وترجمة حياته وما ارتبط به من أساطير وطقوس

أنظر New Larousse Enc. of Mythology, P.P. 384-359

وحول علاقة بوذا بالأساطير العربية أنظر :

شوق عبد الحكيم ، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية ص ١٢٨ — ١٣١ .

وهندوأمرىكية وفينيقية ، إلى جانب الرموز الأفرىقية والدينىة والعربىة .

#### ٩ — أساطىر الجن العربىة :

من المرفوف أن أأبىلر الجن وأساطىرهم وأأأاىأهم أجزء من الموروث الشعبىة أأاصء ، والأراث العربى والدينىة عامة . ذلك أن للعرب — قبل الاسلام وبعده — معأأاأ أأأمة فى الجن ومواطنهم ومصاهرهم للأنس وفى أنظىم العلاءة بىن العالمىن ، كأ أن أمة علدا من القبائل العربىة — كأ أقول أساطىرهم أأعللىة — أأ أنأأرأ من سلاءة الجن ، بل أن بعضا من القبائل العربىة كأأأ أعبأ الجن . وفى ضوء الموروث الدينى والشعبى نعرف أن الجن أسمىان : أبن مؤمن أأىر وأبن كأفر شرىر ، وىأأى إلى هنا القسم الأأىر ما ىعرف بأسم الفىلان والسعالى والفطرىة والمردة والجن الطىلر .. إلى أفر ذلك من أنواع أعد فى الأراث الشعبى العربى رموزا لقوى الشر والأأول (١٠٩) . وأأأ أومأأأ نأرك المأأأكة بىهذه الرموز كأأرا فى أأعبىر عن قوى الشر الكأأمة أو المأربصء بالأنسان ، أى أنها اسأأأأأها بألالأها أأأأىة ، أفر أن السىاق الشورى كان مواأىا ، مما أأأأ لهذه الرموز أن أأأأ فى أأأأىر الموقف النفسى ، أكأر من مرة ، فى أكأر من أأصىلة .

#### ٩ / أ — السعالى :

فى صورة ١٩٥٠ من المأأولة الشورىة نرى السعالى والفىلان والأشبأأ وأفرها أأرأأ أكأر من مرة بأأأأأها رموزا لقوى الشر أأى أأربص بالأنسان وأأوقع به الضرر وأأأق به الأذى .. فأالشأعرة فى أأال أأأأها عن الشر الكأمن فى الوجود ، والأأى أأأأى كل لأظة فى عىون الضأأاىا أو أأأى الأأربأأ الذىن أأأأأون بألورهم فى أأمود الضأأأر المىأة الشلاء ، ولأأنا فلىس ىقوى

---

(١٠٩) من أقأم المصادر أأىة عأأأأ موضوع عالم الجن ، وأنواعه وأنأأه وأأأوق بىنها ، ورموز كل منها ، كأأ أأىوان للأأأأ الذى سأأل لنا فىه بعضا من معأأاأ وأأأأل العرب فى الفىلان والسعالى والشأأألن والمأأأف . أنظر هنا الكأأ ٢ : ٤٤٢ — ٤٨٨ .

النسيان على فظاعتها ، لأن هذه الضحايا البريئة تحولت الى ارتجافة في الشعور ،  
وانعصار في الروح ، وسيطت تنهر الضمير ، وهي أيضا :

كوابيس كالسعال تجوس الـ يل خلف استقامة اللا شعور  
كلما أخلد الضمير الى النوم أفقت من كهفها المسحور (١١٠)

وفي هذا النص أيضا ، حين شرعت الشاعرة تبحث عن السعادة في مختلف  
العوالم الواقعية والسحرية كان طبيعيا أن تتساءل عن رحيق السعادة ( أكسير  
الحياة ) الذي يعيش في تراثنا الأسطوري « ضبابا ثائها » دون جدوى اذا أنه  
سوف يبقى مجرد أسطورة أو لغز :

في حكاياتنا يظل أساطير — ر ولغزا محجبا بالغموض ...

وحاولت أن تعرف كنه هذا الرحيق أو الأكسير ، وموضعه ( الذي كان  
جلجامش Gilgamesh البابل أول من عثر عليه ثم فقدته في أقدم أسطورة عالمية  
وصلتنا مدونة ، تناقش قضية الموت وحتمية المصير وعجز الكائن البشري ) :

نتفنى به ونجهل ما كنـ ه شناه وأين يحيا ضياه  
أهو جنية مجنحة الأفـ دام نحياله في عالم لانـراه؟

وبعد وصف أسطوري رائع لهذه الجنية « البيضاء ذات الجذائل العطرية »  
نشعر معه أننا قلب قوسين أو أدنى من العثور على هذا الأكسير ، وتحقيق  
السعادة ، الى أن تقول :

تلك جنية السعادة في قصـ ر بعيد يقوم خلف الغيوم  
عنده تنتهى رغائبنا الولـ هي وأشتات حلمنا المحطوم

ويتأكد لدى الشاعرة حيثذ أن السعادة — عن هذا الطريق — لا تزال  
سرابا ، والبحث عنها وهما ، وحيثذ تختفى الجنية البيضاء الرقيقة لتحل محلها  
جنية وحشية شريرة من بنات السعال ، تضلل أو تلتهم بنيرانها السارين ليلا ،

بحثا عن السعادة الحلم والرجاء ، هذا العالم الجديب :

وهي تلك الجنية الفضة الوحـ شية القلب من بنات السعال  
ربما اقتنت روحها بصدى آ هاتنا في الفراغ ملء الليالي  
وصداها ترويه من عطش السا رين في كل ققرة ربدا  
وتغلى نيران موقدها من كل حلم نصوغه ورجاء<sup>(١١١)</sup>

وبهذا المعنى أيضا ، وبهذا الأسلوب نفسه ( الوقوف عند الدلالة القديمة ،  
على شكل تشبيه أو استعارة للرمز ) تستخدم الشاعرة هذه الرموز الخرافية في  
عدد من القصائد ، منها قصيدة « خائفة » التي نظمها سنة ١٩٤٨ :  
في المعبر سعللة ترمق طيفى بفتور<sup>(١١٢)</sup>

#### ٩ / ب الغيلان والأشباح :

كذلك تستخدم الشاعرة الغول والأغوال والغيلان رمزا مجسدا للشر في  
أبشع صوره المخيفة : ففي قصيدة بعنوان « الأفغوان » كانت قد نظمها  
الشاعرة سنة ١٩٤٨ ، لم تر في علوها الا غولا :

ووراء الضباب الشفيف  
وذلك الأفغوان الفظيع  
ذلك الغول ، أي انعاق  
من ظلال يديه على جبتي الباردة  
أين أنجو وأهدابه الخائفة  
في طريقي تصب غدا ميتا لا يطاق<sup>(١١٣)</sup>

وفي قصيدة « لعنة الزمن » التي نظمها الشاعرة سنة ١٩٥٠ تعتمد  
الشاعرة الى تكوين تشكيلى أسطوري يكون بمثابة خلفية مناسبة للموقف أو

(١١١) الديوان ١ : ٣٠٤ - ٣٠٦ ، وأنظر أيضا نماذج أخرى ١ : ٣٠٩ - ٣٢١ .

(١١٢) الديوان ٢ : ٤٠٠ ، وأنظر مثالا آخر أيضا في الديوان ٢ : ٤٣٤ .

(١١٣) الديوان ٢ : ٧٩ ، وأنظر مثالا آخر في الديوان ٢ : ٤٨٦ .

الصورة في القصيدة ، خلفية تزخر بالأشباح وتموج بحركة الأغوال والعملاق الشرير والجنيات المنتقمات ( وهو أمر يذكرنا بنظائرها في الأساطير الأغريقية ) . وقد نجحت الشاعرة في التوصل بهذه الكائنات كجزء من مكونات صورة قائمة مرعبة تمور بآلاف الوسوس والمواجس ، ونذر الشؤم ولعنة الزمن ، ومطلع هذه القصيدة :

كان المغرب لون ذبيح

والأفق كآبة مجروح

والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة في الآفاق<sup>(١١٤)</sup>

ويتمثل هذا النجاح في تجسيد مشاعر الخوف.. والزعب وحتمية الهروب .

#### ١٠ — الخلاصة :

بعد هذه الجولة الاستعراضية الطويلة يمكن القول بأن نازك الملائكة — وهي كما نعرف واحدة من عمد حركة الشعر الحر ، التي ارتبط بها استلهام الموروث الديني والأسطوري استلهاما فنيا ناجحا في الأدب العربي المعاصر — قد استلهمت كثيرا من الرموز والحكايات الأسطورية في شعرها ، شأنها في ذلك شأن سائر أعلام الشعر الحر ، غير أنها — دون غيرها — قد توقفت منذ سنة ١٩٥٢ عن استلهام هذا الموروث ، ولم يعد يشكل رافدا ذا بال في تجربتها الأدبية أو رؤيتها الشعرية . وهذا يعني أن الاستخدام أو الاستلهام الأسطوري عند الشاعرة قد ارتبط بالمرحلة أو الفترة الرومانسية في حياة الشاعرة<sup>(١١٥)</sup> كما

---

(١١٤) الديوان ٢ : ٢٤٠ — ٢٤٨ ، وأنظر مثالا آخر في الديوان ٢ : ٢٦٩ .

(١١٥) على الرغم من توقف الشاعرة عن استخدام الرموز والحكايات الدينية والأسطورية بانهاء المرحلة الرومانسية إلا أنها عادت بنجاح فائق في سنة ١٩٧٢ الى استلهام بعض الرموز الدينية الإسلامية ( قصة اكتشاف بحر زمزم الذي فجره الله تعالى لانتفاذ اسماعيل بعد أن تركه أبوه ابراهيم في واد غير ذي زرع ) ، للتعبير عن بعض وقائع حرب رمضان — تشرين ١٩٧٣ ، أنظر ديوان : بغير البحر ألوانه ، قصيدة الماء والبارود ص ٢٥ — ٥١ حيث اتخذت الشاعرة من هذه الوقائع الدينية معادلا فنيا لبعض وقائع حرب رمضان وبطولاتها العظيمة .



يشير الى ذلك تاريخ قصائدها . وأنها لم تعد اليه منذ بدأت تغادر هذه المرحلة، وماكان يصحبها من اعتقاد رومانسي بأن الأسطورة مقصورة على العقلية البدائية ، كما أن الالتكاء على الأسطورة أيضا قد ساعدها آنذاك على تطويل نفسها الشعري في وقت كانت في مسيس الحاجة الى مثل هذه الاطالة لتحقيق حلمها آنذاك في نظم مطولة شعرية ، على غرار المطولات الشعرية العالمية ، وماكان يتأتى لها ذلك في سر دون أن تستعين بالاساطير والقصص الديني ، الأمر الذي تحقق في مطولتها الشعرية الفريدة في الشعر العربي المعاصر ، بصورها الثلاث . وهي المطولة التي أثبتت فيها نازك أيضا أنها لا تلجأ الى صياغة القصة أو الحكاية الأسطورية بقدر ما هي عازفة متمتزة على أغراض أسطورية ذكرناها في مقدمة هذه الدراسة ( أنظر أيضا الفقرة رقم ٢ ) ، وفي ضوء استلهاهم الموروث الديني والأسطوري في هذه المطولة ، فانه يمكن القول بأنه قد تحقق في كل صورها الثلاث ما يعرف باسم الرؤية القصصية برغم سيطرة النزعة الغنائية أو الأطار الغنائي في المطولة جميعها ، وعموما فان هذه الرؤية قد نجحت في تحقيق أكثر من هدف فني ، منها تحويل الموضوع الى أحداث مترابطة ومتحركة ومنها أن هذه الرؤية ذاتها تكتسب فنيته من احساس نازك العميق بشخصياتها والنفاذ الى أعماقها ( أنظر توقيعات : الراهب أو الفلاح مثلا ) وهذه العملية تختلف عن عملية التشخيص التي ألفناها في الشعر القديم ، ومنها أيضا أن مثل هذه الرؤية قد ساعدت الشاعرة على مجابهة بعض المشكلات الفنية والتغلب عليها وأن تقدم حلولاً عملية لها مثل مشكلة وحدة القصيدة العضوية . كما أنه في صورة ١٩٥٠ التي تمثل في نظري ذروة نضج الشاعرة في التوظيف الأدبي لهذا الموروث — قد تحقق لها قدر كبير من النزعة الدرامية التي تشكل عصب الاستلهاهم الاسطوري وغايته وما يرتبط بها من عناصر درامية مختلفة كالحوار والتقاطع والمزج وتعدد الأصوات ، وغيرها من العناصر التي لعبت دورا وظيفيا متميزا ، ومساعداً على تنامي الرؤية الدرامية العامة وبلورها في المطولة عامة ، وصورة ١٩٥٠ خاصة والوصول بها ذروة التكثيف الشعري وفاعلية الأداء ، فضلا عما تكشف عنه من تطوير ملموس في أدوات الشاعرة الفنية . واذا كنا قد لاحظنا أن الشاعرة

لم تؤثر قطاعا أسطوريا على آخر إلا أن الرموز والأساطير الأغريقية برزت أكثر من غيرها في بعض المواضيع ، كما أنها — باستثناء الرموز الدينية الاسلامية — كانت أكثر الرموز الفنية إنباء بالمعنى الشعري المقصود .

وإذا كانت الشاعرة ، قد توسلت في منهجها الاسطوري ، تارة باستخدام أو استلهاً الرمز الأسطوري ، أما بشكل مباشر ، وأما بشكل غير مباشر ( استيحائي عن طريق الإشارة الى بعض وظائفه ) وتارة أخرى باستلهاً الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قصصي قديم ذو مغزى معين ، أما بشكل بسيط ( حدث أو عنصر قصصي واحد ) وأما بشكل مركب ( من أكثر من حدث أو عنصر أسطوري منتخب من أكثر من أسطورة ) فإنه يمكن القول بأنها استخدمت الرموز أو الحدث الاسطوري أول الأمر ، أي قبل سنة ١٩٥٠ ، وبخاصة في « مأساة الحياة » أو صورة ١٩٤٥ من مطولتها الشعرية ، استخداما يكاد يكون حرفيا ساذجا ، ليس له معنى خاص خارج الأسطورة القديمة فاذا الرمز الأسطوري عندها ابان تلك الفترة المبكرة من

حياتها لا يعلو أن يكون مقابلا عقليا جامدا أو لا يعلو أن يكون ركنا في تشبيه أو حدا لاستعارة ، لا يحمل في القصيدة سوى مغزاها المحدد القديم ، فيبدو في الحالين مقحما على السياق الشعوري في القصيدة ، وإذا الحدث الأسطوري أيضا مجرد سرد قصصي للأسطورة ، لم تتمكن الشاعرة آنذاك من تلوينه بأية ظلال شخصية تضيفها على المغزى الأصلي للأسطورة .. ولكننا لا نكاد نمضي مع الشاعرة في قصائدها التي نظمته سنة ١٩٤٩ ، وما بعدها ، وبخاصة في « أغنية للإنسان » سواء في صورتها الشعرية التي نظمته سنة ١٩٥٠ ، أم في صورتها التي نظمته سنة ١٩٦٥ ، حتى يتحقق للشاعرة ما يسمى بالوعي الاسطوري ، ويقصد به ذلك التمثل الفني الناضج والمعاصر للأسطورة ، وإذا بالشاعرة تتمكن — في اقتدار — من فصل الرمز أو العنصر الاسطوري ودلالته الأولى ، ثم تضعه في سياق جديد ، بلور جديد ، لهدف جديد ، وقد التحم هذا الرمز أو العنصر الأسطوري التحاما عضويا مع التجربة الشعرية ، وجاء نابعا من سياقها وليس مقحما عليها ويقلر ما يثرى هذا الاستخدام الرمزي

للموز والعناصر الاسطورية التجربة الشعورية بقدر ما يعطي الأسطورة ذاتها مدلولاً حياً في الشعر ، ومثل هذا الاستخدام الفني الناضج من شأنه كأي رمز شعري أن يخاطب أيضاً ضميراً إنسانياً جمعياً . ويمقدور الباحث أن يرصد هذا الوعي أو المنهج الأسطوري بوضوح عند الشاعرة عامة وفي مطولتها الشعرية خاصة ، في ثلاثة مستويات : أحدهما المستوى الأدبي ويتمثل لديها في القدرة على انتخاب الرموز أو الأحداث الاسطورية ، فهي في مطولتها الشعرية — على سبيل المثال — تنتخب بعضها ثم تعود فتحذفها أو تضيف إليها وذلك بحسب تطور الوعي الأسطوري للشاعرة ، والثاني هو المستوى الفني ، ويتمثل في براعة الشاعرة على تطوير رموزها وعناصرها الأسطورية من البسيط الى المركب ، ومن الاحتذاء الحرفي والسرد الأسطوري القديم الى الاستلهام والابداع والتوظيف الفني الناضج والمعاصر للرمز أو العنصر الأسطوري وذلك بحسب تطورها الفني . والثالث والأخير هو المستوى الفكري ، ويتمثل في تطور مضمون ومغزى رموزها وعناصرها الأسطورية تطورا تعمد معه أحيانا الى تحوير أو قلب الأسطورة نفسها أو تفسيرها تفسيراً جديداً معاصراً ، وذلك بحسب تطورها الفكري والنفسي، وهذا يعني أن دراسة شعر نازك الملائكة دراسة أسطورية انما تعني دراسة كاشفة لتطور الشاعرة أدبياً وفنياً وفكرياً في فترة مبكرة من حياتها الشعرية هي في اعتقادي أنحصب فترات نتاجها الشعري عضوية وأصالة وتلك هي مسئولية النقد المعاصر .

## « المصادر والمراجع »

- ابراهيم ( نبيلة ) الأسطورة وزارة الثقافة — العراق ، ١٩٧٩ .
- اسماعيل ( عز الدين ) الشعر العربي المعاصر دار العودة ، بيروت ط ٣ ١٩٧٥ .
- البطل ، ( علي ) الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب — الكويت ، ١٩٨٢ .
- جيرا ( جيرا ابراهيم ) ، مترجم : الأسطورة والرمز — بيروت ط ٢ ، ١٩٨٠ .
- راثفون ( ك.ك. ) الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخطلي ، بيروت ، ١٩٨١ .
- زكي ( أحمد كمال ) الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ .
- السواح ( فراس ) مغامرة العقل الأول ، دراسة في الأسطورة ، بيروت ، ١٩٨٠ .
- العقاد ( عباس محمود ) ابليس ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- علي ( عبد الرضا ) الأسطورة في شعر السياب ، وزارة الثقافة ، العراق ١٩٧٨ .
- كاسبر ( أرنست ) الدولة والأسطورة ، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف ، القاهرة ١٩٧٤ .
- اللباساني ( السيد حسن ) تلويح الأنبياء ، بيروت ، ١٩٦٤ .
- الملائكة ( نوك ) الديوان ، المجلد الأول الثاني ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ .
- ديوان : يغير البحر ألوانه ، العراق ١٩٧٧ .
- ناصر ( عصام الدين حفي ) الأسطورة والوعي ، القاهرة ١٩٧٦ .
- واين ويلك ( أوستن وينيه ) نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، بيروت ط ٢ ، ١٩٨١ .
- يونس ( عبد الحميد ) الأسطورة والفن الشعبي ، القاهرة ، ١٩٨١ .
- الحكيلة الشعبية ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

Brinton (Daniel G.) Myths of the Americas (Symbolism and Mythology of the Indians of the Americas) Multimedia Publishing corp. New York, U.S.A. 1976.

Bulfinch: Bulfinch's Mythology, Tomas Y. Crwell comp. New York, 1970.

Freund (Philip) Myths of creation, levittoum, New York, 1975.

Hamilton (Edith) Mythology, A mentor books New Jersey, 1969.

Kirk (G.S.) Myth (It's meaning & Functions in Ancient and other cultures) Cambridge University Press, London, 1978.

- The nature of Greek Myths, Penguin Books, England 1976.

Lang (Andrew) Tales of Troy and Greece, Faber Fanfares, London 1978.

Maranda, Pirre (Editor) Mythology, Penguin Education, England, 1973.

New Larousse Encyclopaedia of Mythology, Hamlyn, London, 1978.

Pears Encyclopaedia of Myths and legends, Belham Books, London, 1976.

# تجربة الاغتراب عندنا كالملائكة

عبد الله أحمد المهنا  
كلية الآداب — جامعة الكويت

وأنفر من كل ما في الوجود  
وأهرب من كل شيء أراه  
ففي عمق نفسي صوت غريب  
يعلم قلبي ازدياء الحياة  
ويصرخ لي اهربي اهربي  
ويتعب إحساس روحي صلاه  
نـلـزك



لم يأخذ « مفهوم الاغتراب » معنى محلدا ، على الرغم من كثرة التعريفات التي حاولت أن تحصر داخل دوائره التي يدور فيها ، كالحنين ، والعزلة ، ورفض المجتمع ، وعبث الحياة ، واللامبالاة ، وتضخم الذات في مواجهة الحياة ، والشعور بعدم الانتهاء ، ولعل منشأ هذا القصور ، أو بعبارة أدق هذا الغموض ، راجع الى تشعب عناصر الاغتراب — حتى ضمن الدائرة الواحدة — من جهة ، وإلى صعوبة تحديد « المفاهيم التجريدية » من جهة أخرى ، نظرا لاختلاف العصر ، والبيئة ، والثقافة باعتبارها عوامل تتحكم سلبا أو إيجابا في تعريف « المفاهيم التجريدية »<sup>(١)</sup> ، وإذا أخذنا مفهوم الاغتراب بمعناه الواسع نجد أنه قد صاحب الإنسان منذ نشأته الأولى على سطح هذا الكوكب ، واتضحت خطوطه العامة في بادئ الأمر من خلال الثنائيات المتمثلة في الذات والموضوع ، والفكر والوجود ، والطبيعة والروح ، وهذه في حقيقة جوهرها ليست إلا نتيجة منطقية لمعادلة سابقة تسمى « وحدة الفكر والوجود » فإذا أتينا الى العالم الوسيط ، رأيناه يأخذ صبغة دينية تتمثل « بنظرية الخلق من العلم مصحوبة بالعناية » . ونظرية الخلق من العلم « تعبير عن القدرة المطلقة ، كما أن « العناية » تشير الى تفوق الانسان ، وتمييزه عن سائر المخلوقات ومن هنا انبثقت ثنائية جديدة هي « الله والعلم » أسهم الفكر الاسلامي في بلورة مفهومها الى حد كبير ، فإذا ما دخلنا الى عالم العصر الحديث ، وجدنا انقلبا حادا في كثير من المفاهيم السابقة ، فلم تعد فكرة الخلق من العلم مقبولة واكتشف في مقابلها « الأنا » ، وجعلت هذه في مواجهة « العالم » ومن

---

(١) راجع Ignase Feuerlicht, Alienation: From the Past to the Future, (Westport, 1978) p. 17

هنا تكون قد برزت ثنائية « الذات والموضوع » بصورة مختلفة عن ذى قبل<sup>(٢)</sup> ، فالقوة المطلقة التي عبدها الإنسان طوال رحلته مع الحياة ليست في رأي فيورباخ<sup>(٣)</sup> ، Feuerbach إلا من صنع الإنسان مثلها في ذلك تماما مثل الدولة ، والحضارة<sup>(٤)</sup> . ومعنى ذلك أن العالم ، في نظر الفكر الحديث ، طبيعة وروح ، أو بعبارة أخرى واقع وفكر في آن واحد ، ومن هنا يسعى الإنسان الى تفسير العالم ، بل وإلى تغييره أيضا ، فالإنسان هو هذه الذات — شبه المطلقة — التي تخلق الموضوعات بالاشتراك مع الذات الأخرى في المجتمع ، وتحرك القوى الخفية للتكنولوجيا في صراعها الرهيب مع الطبيعة ، غير أن هذا الإنسان الذي بسط سيطرته على العالم ، بدأ يشعر بفقد الذات<sup>(٥)</sup> ، وبدأ يحس أنه منفصل عن كيان آخر مع أنه ليس مريضا ، وليس نفحة علوية ، ولكنه سمة جوهرية للوجود الإنساني<sup>(٦)</sup> . ونود هنا أن

---

(٢) محمود رجب ، الاغتراب ( نشرة منشأة المعارف بالإسكندرية ) ص ٩٠ وما بعدها .  
 (٣) يعتقد « فيورباخ » أن لبّ الاغتراب يكمن في الاغتراب الديني باعتباره أساس كل اغتراب فلسفي أو نفسي أو بدني ، فالاغتراب هو انقلاب « الأنا » من خلال التحول إلى الخالق قبل أن يتحول الإنسان إلى ممارسة وظائف الحياة ، فإذا حدث هذا التحول فهو كفيل بخلطة وجود هذا الخلق ، وزلزلة كيانه ، لذا وجه سهام نقده إلى الفكر الديني باعتباره ميدان الاغتراب الحقيقي ، وأظهر كل تناقضات هذا الفكر بصورة هزت كيان علماء اللاهوت ، ولم يتردد في أن ينظر إلى علم اللاهوت على أنه هلوسة ، مما أثار غضب رجال السياسة ، على اعتبار أن الدين أسهل وسيلة لاستعباد الإنسان ، وحرر الإنسان من الاغتراب الديني بمنحه قدرة على المطالبة بممارسة السياسة ، كما أثار غضب الداعين إلى الحرية الصناعية والسياسية ، لأنّ الوعي بمقيقة الدين يفضح مساوئ النظام الرأسمالي ، ولم يسلم « فيورباخ » أيضا من ثورة رجال الدين فقد وصفوه بالإلحاد .. ويدافع « فيورباخ » عن نفسه ضد مهاجميه بأن موقفه من الدين على وجه العموم ليس سلبيا ، بل إيجابيا ، فقد نقد بناء لاهم ، لأن الدين هو الشعور الأول للإنسان بلذاته ، وعلاقات الدين هي علاقات الأخلاق ، ولادين خارجه دائرة الأخلاق . ( أنظر تفاصيل هذا الموضوع في تلك الدراسة القيمة التي كتبها الدكتور حسن حنفي عن « الاغتراب الديني عند فيورباخ » في علم الفكر ، المجلد العاشر العدد الأول ١٩٧٩ ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ص ( ٤ — ٦٧ ) .

(٤) Ignace Feuerlicht, op. cit. p. 23

(٥) محمود رجب ، الاغتراب ص ٩٠ وما بعدها .

(٦) راجع ريتشارد شانت ، الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين ص ٣٠٧ .



تركز على نقطة فقد الذات Self loss فالحياة مملوءة بأعداد هائلة من البشر الذين يتمزقون ، وينقسمون على ذواتهم ، وقد يخرجون من ذواتهم ، أو يتجلبون في ذوات أخرى ، وربما يدمرون أنفسهم في بعض الأحيان بالانتحار ، ويتجلى هنا بوضوح عند ذوى النفوس الحساسة والمصابين بالأمراض النفسية والجسدية ، ورصيد البشرية من هؤلاء كبير الى درجة القول بأن علماء اللغة لو وجهوا جهودهم وأجهزتهم الى رصد وتحليل ما يكتبه النقاد والفلاسفة لانتضح لهم أن مصطلح « الاغتراب » Alienation سوف يحظى بالأولوية من حيث الشيوخ (٧).

## — ٢ —

واذا ما ذهبنا نبحث عن أبعاد تجربة الاغتراب Experience of Alienation عند نازك الملائكة من خلال سيرة الحياة ، والكتابات النثوية والشعرية على مدى أكثر من ثلث قرن من الزمان ، نجد أن نازك الملائكة قد مرت بعدة أنواع من الاغتراب كل له طبيعته الخاصة وصفاته المتميزة ، وفقا للمرحلة الفنية التي كانت تحتازها الشاعرة .

لعل أقدم جلور الاغتراب عند نازك الملائكة تعود الى ما يمكن أن يطلق عليه « الاغتراب الاجتماعي Social Alienation ، ويتمثل في الموقف العشائري

---

(٧) محمود رجب ، الاغتراب ص ٧ . لم يعد مصطلح الاغتراب مقصورا على استعمالات الفلاسفة ، وعلماء النفس والاجتماع والدين والسياسة ، بل وصل الأمر به الى أن يتصدر صفحات الصحف ، ويصبح من استخدامات العامة ، كما وصل إلى قمة وظيفته وشيوعه حين أصبح نمطا اجتماعيا Fashion ، كما هو الحال في فرنسا اليوم على ألسنة الناس لوصف الإنسان نفسه بأنه مغرب ، مظه في ذلك مثل وصفك نفسك بأنك شاحب ، أو مكعب ، أو ضجر ، أو أنك مصاب بانتهار عصبي ، أو صناع نصفي حين كان الوصف بتلك المصطلحات في يوم ما نمطا اجتماعيا . وتدل الاستخدامات اليومية لهذا المصطلح اليوم على استخدامه مع العجز ، والبؤس ، وفي بعض الأحيان يطلق على التقصير في تحقيق الأهداف ، وعلى الاستكثار الاجتماعي ، وفي أحيان أخرى يطلق على لاشيء . راجع ، Josef Gabel ، Ignace Feurlicht, op.cit. p. 36. cf. Sociologie de l'ali'cnation (Paris, 1970) pp.55f.

والتقاليد من المرأة العراقية وهي على أبواب التحول الاجتماعي ، وموقف الشاعرة من تلك التقاليد الصارمة والنظرة الضيقة لدور المرأة في بناء الحياة الاجتماعية وموقفها أيضا من المرأة العراقية بخاصة ، والمرأة العربية بعامة . شهد المجتمع العراقي في مطلع الثلاثينات من هذا القرن صراعا حول قضايا السفور ، والحجاب وتعليم المرأة ، والحجر عليها جسدا وفكرا ، واتخذ من الصحف والمجلات والشعر منابر للدفاع عن هذه القضايا أو التهجم على المنادين بها ، مما جعل المجتمع العراقي ينقسم الى مؤيد للدفاع عن حرية المرأة ، والخروج على تلك التقاليد الصارمة التي تجلوها الزمن (٨) ، والى معارض يرى في سفور المرأة ، وخروجها على تقاليد الآباء والأجداد دعوة صريحة الى الفجور . ولم يكن من الممكن أن تحسم أمثال هذه القضايا الاجتماعية بين يوم وليلة ، بل تحتاج الى وقت طويل ، لنا نجد أن أثر هذه القضايا قد ترك صدها في الجيل التالي ، الجيل الذي تأق نازك في مقدمته ، ترى نازك الملائكة أن قضية المرأة بوجه عام قضية أخلاقية يحتم ، ومواجهة القضايا الأخلاقية أمر في غاية الصعوبة « لأن كل فرد في المجتمع يعد نفسه ، بمعزل عن ثقافته ، مصدر ثقة في هذه القضايا ، ومن ثم يتحول الموضوع الى حقل العواطف ، وتنتقل قضايا الأخلاق الى حيز الشعور . ولعل أبرز دليل على هذا التحول الخطر ما نراه من أن القانون الذي يحكم القضايا النسائية يستمد كثيرا من مواده من العرف المحلي دونما نظر الى المنطق . والعرف — لو دققنا — قانون غفل يتألف من تراكم العادات والعواطف عبر العصور في بيئة ما ، وهو بهذه الصفة يخرج بالضرورة عن النطاق المفروض للقانون » (٩).

تدخل نازك منذ البداية في مواجهة صريحة مع البنية الاجتماعية ، المرتكزة على العرف والتقاليد ، موضحة الجوانب السلبية التي تنطوى عليها، داعية إلى

---

(٨) دخل الشعر حلبة هذا الصراع . وكان الشاعران الرصافي والزهراوي من مؤيدي حقوق المرأة ، مما جعلهما هدفا لسهام المعارضين من رجال الدين ، فقد اتهم كل منهما بالزندقة والإلحاد . وليست المعركة بين أنصار المرأة وعصومها في العراق إلا صدى لمعركة مثلهما نشبت في مصر حين تصدى قاسم أمين لنصرة المرأة ، والدفاع عن حقوقها . راجع تفاصيل هذا الموضوع في كتاب الدكتور يوسف عز الدين ، الشعر العراقي الحديث ، ( الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ ) ٢٣٨ — ٢٥٤ .

(٩) نازك الملائكة ، التجزئية في المجتمع العربي ، ( دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ) ص ٣١

بناء نظام من القيم لا يستند إلى العرف بل إلى العقل والمنطق. وهنا تدخل نازك في حالة عدم توافق — أو أن شئت فقل انفصال — بين ما هو واقع عرفا اجتماعيا ، وبين حالة الإدراك النفسي لقيم بالية . وتزداد حدة الإدراك النفسي ، أو الرؤية النفسية إن جاز هذا التعبير — عند نازك حين تناقش مفهوم القانون الأخلاقي للمرأة ، فهي ترى أن القانون النافذ في سلوك المرأة يفتقد شرطا أساسيا يفترض وجوده في كل قانون أخلاقي ، وهو حرية الاختيار ، لأنه لا قيمة لأي قانون أخلاقي لا يمنح الإنسان حرية خرقه ، إذ أن في مخالفته أو اتباعه تكمن أخلاق الناس ، ووضع المرأة اليوم لم يصل بعد إلى المرتبة التي يمكن أن يطبق عليها قانون أخلاقي ، فهي مقيدة ، وممنوعة بالقوة من أن يكون لها أخلاق معينة يحكم عليها من خلالها ، فلخير عندها ليس ذاتيا بل إلزاميا ، والشر عندها ليس إلا نتيجة « لاستهواء القيد »<sup>(١٠)</sup> وتبلغ الغربة الاجتماعية عند نازك ذروتها حين تفيض في مناقشة الآثار السلبية التي جلبها هذا القيد على المرأة ، فتضخم هذه الآثار لتصبح شيئا هائلا يشل الإرادة ، والحرية ، اللتين بدونهما لا تنمو الشخصية القوية . تقول نازك : إن القسر والإلزام انتهى بالمرأة « إلى أن تكون حياتها سلسلة طويلة من الامتناعات عن السلوك فلم تتصف بأية أخلاق إيجابية ، وقد أدى بها احتفاظها بطاقتها النفسية الخفية في أعماق نفسها إلى أن تستعيص عن السلوك بقناع خلجي ، المقصود فيه أن يكون درعا واقيا يحمي هذه الأعماق المشلولة من أن تلوح كسيرة سلبية لاكيان لها »<sup>(١١)</sup> . وليس هذا عندها هو أعظم ما فقدته المرأة ، بل فقدت أشياء كثيرة أعظم من ذلك ، فقدت متعة الصداقة — وليس كمتعة الصداقة متعة — فالمرأة لا تملك في ظل هذه القيود أن تقيم صداقة ، لأن الصداقة تستلزم الحرية في منح المودة ، إنها فيض في شخصية الإنسان يطفح حتى يغمر الشخص الآخر<sup>(١٢)</sup> .

(١٠) المصدر نفسه ، ٣٨

(١١) المصدر نفسه ، ٤٠

(١٢) المصدر نفسه ، ٤١

كما قللت في نظرها أيضا الشخصية المتميزة ، التي تنفرد فيها عن غيرها بالفروق الذاتية ، مما جعل النساء كلهن متشابهات ، « لأن الحرية هي التي تطلق المواهب والإمكانات ، والقوى من عقالها في أعماق النفس ، وليست الشخصية إلا محصلة هذه الأشياء بمجموعها ، ولا تتكون الفروق الفردية الخلقية بين الناس إلا إذا انطلقت هذه القوى من عقالها واتجهت . أما الغرائز والعادات الفطرية فهي عنها في الناس<sup>(١٣)</sup> : نلمح من خلال مناقشات نازك لهذه المفاهيم والقيم الاجتماعية ثلاثة مؤشرات ، أو بعبارة أصح ثلاثة مفاتيح ، تتبادل المواضع فيما بينها في سهولة ويسر ونفتح أعيننا على أبعاد تجربة الاغتراب عندها في هذه المرحلة ، وهي « الإرادة » ، « الحرية » ، « قوة الشخصية » . وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات لها عدة تفسيرات من الناحية الفكرية ، فإنك لا تجد لها عند نازك غير تفسير اجتماعي بحت ، باعتبارها وسائل خلاص للخروج من متاهة الاغتراب الاجتماعي . إن موقف نازك هذا يكشف عن عدم التكيف مع الواقع الاجتماعي ، لأنها ترى أكثر وأعمق مما يجب ، وأن ما تراه وتحسه ليس إلا الاستهانة « بواهة الحياة » . وهي حين لا ترى المجتمع في هذا معقولا أو منظما أو منطقيا مع نفسه تندفع في جرأة لتواجهه بنقائصه ومسلوئه لا عن رغبة دفينية في الإهانة ، وإنما لإحساسها بشعور دافق يبعث على الاكتئاب ، شعور من يعتقد أن الحقيقة ينبغي أن يفصح عنها مهما كانت المعوقات ، بل شعور من يرى أن الحقيقة ينبغي أن يكشف عنها حتى لو تعذر الإصلاح . والخلل ينبغي أن يواجه . حقا إن الصراع بينها وبين قيم المجتمع ليس متكافئا ، وما يتوقع منه أن يكون غير ذلك ، وهي لا شك تدرك منذ البداية أن ما تدعو اليه ليس من السهل تحقيقه في المستقبل المنظور على الأقل ، لذا نجد أن إحساسها بالهزيمة يتجاوز الواقع ويعلو عليه كلما كان الأمر متعلقا بتأدية المعايير الأخلاقية في المجتمع .

وتأخذ إدانتها للمجتمع شكلا أكثر شدة وعنفا حين تأتي لحظة تنفيذ هذه

المعايير ، تنحرف المرأة ، فيكون الجلاذ بانتظارها ليغمد السكين في صدرها ، وينحرف الرجل فلا يرفع المجتمع إصبعاً واحداً في وجهه ، بل يفخر المنحرف بانحرافه ، وتستغل الشاعرة كل وسائل العمل الفني لغه ورمزا وحوارا وصورة في قصيدتها « غسلا للعار »<sup>(١٤)</sup> لتكثيف صورة هذه الإدانة . تقوم قصيدتها هذه على أربع لوحات ، يتم التقابل بين الأولى والثانية على نحو مركب ، تقول نازك في اللوحة الأولى :

« أمه » وحشرجة ودموع وسواد  
وانبجس الدم واختلج الجسم المطعون  
والشعر المتموج عشش فيه الطين  
أمه ولم يسمعها إلا الجلاذ  
وغدا سيجيء الفجر وتصحو الأوراد  
والعشرون تئادى والأمل المفتون  
فتجيب المرجة والأزهار  
رحلت عنا غسلا للعار

ويتم التقابل هنا في هذه اللوحة بين لحظة الموت ، المصحوبة بالحشرجة والدموع ، والمتمثلة في انبجاس الدم ، واختلاج الجسم اثر الطعنة ، وشهوة الحياة ، المتمثلة في طلوع الفجر ، وصحو الأوراد ، ومناداة العشرين المغفمة بالحياة والأمل . وتنطوى عناصر اللوحة أيضا على رمز الخطيئة « الطين ، الذي يمثل بذرة الرمز في القصيدة ، كما تضم اللوحة عنصرا دراميا يبدأ ضعيفا ، ثم يتطور من خلال الخط العام للقصيدة ليضفي على القصيدة في نهايتها جوا مأساويا .

---

( ١٤ ) الديوان ، المجلد الثاني ، قرارة للوحة ( دار العودة بيروت ( ١٩٧١ ) ٣٥٣ — ٣٥٦



صوتي الضحية والمرجة في الأولى ، وقوية عنيفة ، من خلال صوتي الجلال والساق في الثانية لتسجل حركة الزهو والنشوة . وهناك الجمل التصويرية التي تتجلبوب إمحاءاتها في كلتا اللوحتين من خلال نسيج البنية الشعرية فجمل مثل « انبجس الدم » ، « اختلج الجسم » ، « عشش فيه الطون » « تصحو الأوراد » تقف في مقابل جمل مثل « يمسخ مديته » ، « مزقا العار » « رجعنا فضلاء » ناد الغانية الكسلى العاطرة ... « في اللوحة الثانية . هذا البناء الهندسي للوحتي القصيدة — لحظة الفيض الشعري — يشير الى أن وعى الشاعرة كان في أقصى حالات التنبه لتلك المعادلات الفنية ، مما يذكرنا بمقولة الناقد أذربلوند Ezra Pound من أن الشعر ليس إلا نمطا من الرياضة الملهمة نقف منها لأعلى أرقام مجردة أو دوائر أو مثلثات ، وإنما على معادلات للخلجات النفس البشرية . (١٥)

وتأتي اللوحة الثالثة في القصيدة لتصور الشاعرة فيها إدانتها للبيئة إنسانا ، ونباتا وجمادا ، فحكاية اختفاء الضحية موضع همس وتساؤل من اتراها ، حتى يأتي الوحش فيضع حدا لهذا همس الدائر بأن يعلنها ملوية « قتلناها » ، وصمة عار في جبهتها وغسلناها « فتصبح قصتها على شفاه الجارات تنهش سيرتها ، حتى النخلة رمز الخصب والتماء والحياة لم تعف عن رواية حكايتها ، بل حتى الأبواب الخشبية والأحجار لها نصيب في تلك القصة السوداء .

وسيبأني الفجر وتساءل عنها الفتيات  
«أين تراها؟» فيد الوحش «قتلناها»  
«وصمة عار في جبهتها وغسلناها»  
وستحكي قصتها السوداء الجارات  
وسترويها في الحارة حتى النخلات  
حتى الأبواب الخشبية لن تنساها  
وستمسها حتى الأحجار

## غسلا للعار غسلا للعار

تنهض اللوحة على موقفين تصويريين ، ففي الأيات الثلاثة الأولى يلعب الحوار دورا أساسيا في بلورة الموقف الأول حتى تصبح لحظة التحول مؤاتية لتشكيل صورة الموقف الثاني الذي يأخذ الزمن فيه زمام المبادرة في النقلة من خلال الفعل « وستحكي بحيث يبدو الموقف الثاني نتيجة حتمية للموقف الأول . والثاني هو لب اللوحة وجوهرها وفيه تظهر أنماط غريبة من العلاقات بين عناصر مختلفة في المظهر والطبيعة متفقة في الهدف ، ( الجارات ، النخلات ، الأبواب الأحجار ) ، ومن خلال هذه العلاقات تتشكل جزئيات ثلاث صور متتابعة من خلال الاستعارة وفيها تتحدد مستويات رد الفعل عند هذه العناصر المختلفة ، فإذا كانت الجارات ستحكي القصة السوداء ، فإن النخلات سترويها ، أما الأبواب فلن تنساها ، لكن الأحجار ستمسها . واشتراك هذه العناصر في الاهتمام بحكاية الضحية ، على الرغم من افتقاد الرابطة الموضوعية بينهم جميعا ، يهدف الى تكثيف التعاطف مع الضحية ، فكأن القتل وحده ليس سببا كافيا في العقاب حتى تصبح سيرتها مشاعة في كل مكان ، كما يعمق الإيحاء بمدى تفاهة الطرف الآخر — جنس الضحية — وسطحيته ، وسليته التي تصل الى حد الإدانة لنفسه ، وأن يشترك معه في هذه الإدانة من هم دونه رتبة ، وفيه أيضا تأكيد على عمق جنور هذه العادات الاجتماعية .

وإذا تجاوزنا ذلك الى اللوحة الرابعة التي تمثل نهاية القصيدة وجدنا أنفسنا وجها لوجه أمام المأساة — مأساة المرأة في المجتمع الشرقي — ممزوجة بالسخرية والألم :

« يا جارات الحارة ، يا فتيات القرية »  
« الخبز سنعجنه بدموع مآقينا »  
« سنقص جلائلنا وسنسلخ أيدينا »  
« لتظل ثيابهم بيض اللون نقيه »  
« لا بسمه ، لا فرحة ، لا لفته فالمدية »



« ترقبنا في قبضة والدنا وأخينا »  
« وغدا من يدري أي قـلـر »  
« ستوارينا غسلا للـلـر »

وإذا كانت هذه اللوحة قد نجحت في تجسيد مشاعر الخوف واليأس والاستسلام للمحتوم ، فإنها قد نجحت أيضا في إثارة العواطف ، وتحريك المشاعر من خلال الربط بين عناصر ربما لا تلبو من الناحية المنطقية معقولة فليس ثمة علاقة منطقية بين عجن الخبز بالدموع ، وقص جنائيل الشعر ، وسلخ الأيدي من جهة ، وبين يياض الثياب ونقائها من جهة أخرى ، كما أنه لا علاقة منطقية أيضا بين البسمة ، والفرحة واللغة من جانب ، والمدية من جانب آخر . وإذا كان العقل والمنطق يتجافيان عن هذه العلاقة ، فإن العرف يحتضنها ويرعاها وهنا مفتاح المأساة ، أو سر اغتراب نازك . واللوحة تومىء الى شيء أعمق من ذلك ، تومىء الى أن تتخلص الأنثى من كل مظاهر الأنوثة والجمال لتتحول بعد ذلك الى شيء آخر هو حتما غير المرأة التي ارتضى لها الخالق سبحانه سمات خاصة بها . كما تدعوها الى أن تتجرد من مشاعرها الإنسانية « لا بسمة لا فرحة لا لغة » لتصبح بعد ذلك شيئا آخر . ولعل بما يرفع من قوة الإيحاء بمشاعر التعاطف مع المرأة أن جاءت اللوحة الأخيرة وقد اكتست ثوبا مسرحيا حددت أبعاده طبيعة الألفاظ والعبارات الفنية التي حفلت بها اللوحة من مطلعها حتى نهايتها .

لم يكن تحليلنا لهذه القصيدة على هذا النحو هدفا في حد ذاته — ولألا يمكن أن نقول فيها أضعاف ما قلناه — وإنما كان وسيلة لمحاولة التقاط خيوط الاغتراب عند الشاعرة ، ومحاولة التعرف على طبيعة التجربة الفنية التي كانت وراء تنسيق عناصر هذا العمل من أجل أن يتغلغل تأثيره في الطرف الآخر ، — أعنى المجتمع وقيمه — الذي تقف منه نازك موقف المغترب عن مفاهيمه . وعلى الرغم من إيماننا المطلق بأن حالة الإبداع الفني تنبع من « العقل الباطن » أو بعبارة أدق من « العقل اللاواعي » مصحوبة برموزها وصورها ولغتها الفطرية فإن وعى الشعراء بالعقل اللاواعي لحظة التشكيل الفني للقصيدة ليس

واحداً ، فعلى حين نجد بعض الشعراء تضعف عندهم ، أو تختفى تماماً سيطرة العقل الواعي على العقل اللاواعي<sup>(١٦)</sup> نرى آخرين يتركون العقل اللاواعي يفضى بكل ما في أعماق النفس من عناصر فطرية ، هي أشبه ما تكون بالمدسة الخلم ، مع مراقبة دقيقة من العقل الواعي الذي يصفى ما علق بالتجربة من شوائب ، ويرتب عناصرها وينسق جزئياتها حتى تغلو أشبه ما تكون ببناء هندسي محكم التصميم ونازك من هذه الفئة التي تحرص على هندسة القصيدة وفق أنماط فنية رفيعة المستوى تنسجم مع آرائها النظرية في البناء الفني للقصيدة<sup>(١٧)</sup> . وإذا ما ذهبنا نبحث عن أثر انعكاس هذه الهندسة الفنية في تجربة الاغتراب عند الشاعرة من خلال القصيدة السابقة نلاحظ أن اللوحة الأولى ، التي تصور مشهد الحادثة الرهيبة ، تعكس الغربة الذاتية عند الشاعرة ، معتملة في ذلك على البنية الإيحائية للجملة الشعرية ، واشعاعات الألفاظ وارتباطهما بالصور والرمز ، وبعد أن تنجح الشاعرة في دفع القصيدة الى أعلى مراتب التوتر عبر نسق البنية ، وتبرز تناقضات السلوك الاجتماعي عند الطرفين ، الرجل والمرأة ، تأتى بالختامة ، في اللوحة الرابعة ، قوية صاعقة حين تجعل النسوة كلهن مغتربات .

ولعل أقسى أنواع الاغتراب هو أن يشعر الإنسان أنه مغترب عن جنسه ، متميز بأسلوبه وسلوكه ونمط تفكيره ممن يجمعهم وإياه أنماط مشتركة من السلوك الاجتماعي ، وقد مرت نازك بهذا الدور منذ نعومة أظفارها ، فقد أحسّت بفوران الذات في سن يصعب — إن لم يستحل — على بنات جنسها

( ١٦ ) يمكن التليل على ذلك من خلال عشرات القصائد التي تملأ دواوين الشعر الحديث ، والمجلات الأدبية ، ولولا ضيق المساحة لقدما تحليلا لبعض هذه القصائد التي تبدو فيها التجربة الشعرية مشوهة ، مع تناقض كبير في عناصرها ، وبحسب بعض أصحاب هذه القصائد أنهم يقتفون أثر السريالين حين يتركون العقل اللاواعي يقوم بتشكيل القصيدة وفقا لإمكاناته المتاحة ساعة التوهج الإبداعي ، مع أن السريالين يعنون أكثر ما يعنون بالصورة الشعرية باعتبارها ذات دلالة نفسية على مبدعها ، لأن الصور عندهم تنبع من وجدان الشاعر بصورة عفوية من غير إعمال فكر .

( ١٧ ) انظر آراء نازك الملائكة في البناء الفني للقصيدة ، في كتابها قضايا الشعر المعاصر ( دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤ ) ٢٠٧ — ٢٧٧ .

أن يدركها في تلك السن ، تقول نازك : « كنت ميالة إلى الانعزال منذ طفولتي بسبب إحساسي الدائم بأنني اختلف عن سائر البنات اللواتي في سني فأنا كثيرة المطالعة ، محبة للشعر والغناء ، جلدة قليلة الكلام ، بينا هنّ لا يطالعن ولا يعبان بالفن وليس لهنّ من الجد في الحياة إلا يسير ، كما أنهنّ كثيرات الكلام لا يسكنن أبدا . وكان هذا يصدمني » (١٨) . حتا . هذا الموقف المبكر ستكون له انعكاساته على مسيرة حياتها وهو ما نحقق فعلا سواء على المستوى الاجتماعي ، أو الفكري ، أو الثقافي ، أو الفلسفي .

وإذا ما ذهبنَا نرصد أبعاد العلاقات الاجتماعية بينها وبين بنات جنسها نجد أنها تقف منهنّ على طرفي نقيض ، فلا هي استطاعت أن تتكيف مع أوضاعهنّ الاجتماعية والسلوكية ، ولا هنّ استطعن أن يفهمن سلوكها الغريب عليهن . لذا فلا نستغرب إذا ما رأينا نازك تضع تحت المجهر كل سليات المرأة العربية ، التي ترجعها أصلا الى « العبودية الذهنية » ، التي لم تستطع المرأة أن تتخطاها على الرغم من خروجها الى الحياة العامة . (١٩) وترتب على هذه العبودية الذهنية من وجهة نظرها أن وقعت المرأة في هفوات اجتماعية أبرزها الاهتمام بالمظهر الخارجي من تبرج ومبالغة في الأناقة على حساب العقل والروح اللذين لا يجتمعان مع التأنق . « وعندما تختار المرأة العربية اليوم لنفسها أن تكون متبرجة مبالغة في الأناقة ، فهي بذلك تصدر على ذهنها وروحها حكما قهرا يزج بها في ظلمات فلسفية وفكرية لا حصر لها . وأبرز هذه المسالك أنها تخلّي حياة المرأة من فكرة الحرية إخلاء تماما » . (٢٠)

نلاحظ مرة أخرى أن فكرة الحرية عند الشاعرة هي إحدى المفاتيح التي تدلنا على طبيعة الاغتراب عندها ، فالقيد هو الوجه الآخر للاغتراب . والتأنق قيد يلتف حول عنق المرأة « فما أتفهه وما أشدّ إذلاله لروح المرأة . التأنق هو الوسائل المصطنعة التي يظنونها تؤدي الى طريق الجمال . أو لنقل إنّه الجمال

( ١٨ ) نازك الملائكة ، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي (لوراق مطبوعة بالآلة الكاتبة ) ١٨ .

( ١٩ ) نازك الملائكة ، التجربة ، ٤٧ وما بعدها .

( ٢٠ ) المصدر نفسه ، ٤٧ .

المزيف المصنوع بالوسائل الآلية . فبدلاً من أن تعتمد الفتاة على غريزتها الأنثوية ، ومرونة ذهنها ، وسعة ثقافتها وجمال روحها نجدها تعتمد على كثرة ملابسها والتصنع في شعرها . وبدلاً من أن توسع آفاق فكرها بالمعرفة والعلم تلجأ الى التبرج والتعج . فالتأنق شر عظيم يحيق بذهن المرأة ، ويقتل روحها ، ويذل عقلها لأنه يمد مظهرها على حساب ذهنها ويكرها الى العصور الغابرة حين كانت المرأة تباع وتشترى . « (٢١) » ثم لا تلبث الشاعرة أن تستخلص النتائج الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي جلبها هذا القيد الذهني على المرأة . (٢٢)

لسنا معنيين هنا بمناقشة مواقف نازك في هذا الموضوع من حيث الصحة والخطأ فذلك خارج عن دائرة هذا البحث وإنما الذي يهمنا هو محاولة ربط هذا الموقف بحالة الاغتراب التي تعاني من وطأتها . فالشاعرة قد كشفت لنا قبل قليل أنها في طفولتها لم تستطع أن تتكيف مع من هنّ في سنّها لأسباب ذكرتها ، وهذا يعني أنّ نازك لم تستمتع بمباهج الطفولة كما يستمتع بها بقية الأطفال ، وإذا ما ربطنا حالة الطفولة بالحالة الراهنة وجدنا أنّ عدم التكيف مع نفس الجنس ظل مستمرا وإن اختلفت أسبابه . هل يعني ذلك أنّ موقفها من اهتمامات المرأة ترجع إلى جنور نفسية قديمة تعود إلى عهد الطفولة ؟ نعم ، هذا ما يمكن أن نفهمه من موقفها . فعلم القدرة على مشاركة الآخرين اهتماماتهم المشتركة هي مفتاح السر في علم القدرة على الاستمتاع بما تستمتع به ملايين النساء . وعلم القدرة على الاستمتاع ، لا تنفي محاولة الاستمتاع ، فالوقوفان متباينان تماما ، فالشاعرة ، على أية حال ، امرأة ولا بد أن تأخذ بشيء من الأسباب التي تأخذ بها بقية النساء فتعال نستمع إليها وهي تحدثنا عن تجربتها مع الكعب العالي « لم أستطع حتى اليوم أن أحتمله . والمرات القليلة التي ارغمت فيها على لبسه كانت أتعس أوقات عمري وقد شعرت خلالها بازدياد فكري لنفسي ، وحقن غاضب على الذين وضعوا للمرأة هذه العبودية المرهقة .

(٢١) المصدر نفسه ، ٥٠ .

(٢٢) المصدر نفسه ، ٥١ - ٦٥ .

وبقيت أتساءل عن السبب الذي يوجب على المرأة هذا العذاب فلم اهتمد مطلقاً  
للهم إلا أن الإنسان الشرير الذي ابتدع هذا الكعب قد ارتجله ارتجلاً دون أية  
فائدة اجتماعية للمرأة . وقد أرادوا بذلك أن يفرضوا علينا بطء الحركة وقلة  
الحياة » . (٢٣)

وبعد ، دعك من قولها : « والمارات التي أرغمت فيها على لبسه » لأنه  
يتعارض أصلاً مع موقفها من مفهوم الحرية الفكرية ، ودعك أيضاً من  
المبررات التي ذكرتها في بيان عيوبه ، فهناك ملايين النساء لا يحلو لهن السير إلا  
به ، وتأمل قولها : « شعرت خلالها بازدياد فكري لنفسي » ألا تحس من وراء  
هذه العبارة ذلك الهاجس النفسي الذي يحرمها من القدرة على الاستمتاع . ١١  
ألا تظن أن هذا هو الذي يجعلها تضع المرأة العربية في مقابل الانهيار الذي  
أصاب الحياة العربية المعاصرة ؟ تبصّر قصيدتها « عناوين وإعلانات في جريدة  
عربية » لترى كيف يتم التقابل بين العجز العربي العلم وبين دعوة المرأة إلى  
التهاافت على الاستمتاع بالحياة .

صيدا تقضى ليلة مروعة

خريطة جديلة موسعه

لدولة العدو . غولنا صرحت بأن إسرائيل لن تلين

بأنها ستقتضى خطى الفلثيين

تسقيهم من كأس موت مترعه

لبنان ينهار جنوباً . غلرة

فوق القنال مزمعه

سيلتي لماذا ستلبسين ؟

في سهرة الليلة في أي وشاح سوف تظهرين ؟

سيلتي كوني شباباً ساخناً وزوبعه

استعمل عطور باريس اكرعى من بحرنا المشعشه

فخرنا قد قطر الربيع فيها عطره وأدمعه

---

(٢٣) المصدر نفسه ، ٥٥

تتمتعى فالعمر يمضي راکضاً ، والسنوات مسرعه

وأنت تهرمين

والخمر يا سيلقي زنايقي وتين<sup>(٢٤)</sup>

حقاً قد يصور هذا المشهد من القصيدة تفاهة المرأة التي لا ترى أبعد من زيتتها وعطرها ، ولثة حواسها ، في حين أنّ العالم من حولها قد مسته يد الخراب ، وقد يعكس بلادة الأحاسيس وموت المشاعر ، ولكن لا نستطيع حقاً أن نضعها في مواجهة مع العجز العربي ، أي ليس من العدل أن نجعلها مسئولة عما أصابنا . وما أحسب الإشارة إلى غولنا في المقطع الأول إلا تأكيداً لهذه المسئولية ، فكأنها تريد أن تقول هذه هي غولنا الصهيونية تفتك بالفدائين ، وما أنت أيّها العربية تتأنقين ، وتتعطرين ، وترقصين وتحتسين الخمر !! . لكن هل يمكن لنا أن نعتبر هذا المقطع يحكى أنموذج المرأة العربية المعاصرة ؟ حقاً لا . إنه أنموذج لمرأة من طراز آخر ، أو إن أردت الدقة فقل إنه صنعه الإحساس العميق بالغربة وخلعه على المرأة العربية ، وإذا تأملت المعجم الشعري في المقطع الثاني ، وربطت إبحاءات الجمل بما سبق أن ذكرناه عن عدم قدرة الشاعرة على مجازاة المرأة في الاستمتاع بمباهج الحياة تأكد لديك الدافع الحقيقي وراء رسم هذا الأنموذج الشاذ للمرأة .

لا أحد ينكر أنّ الاغتراب بالمفهوم المعاصر يمثل حالة مرضية<sup>(٢٥)</sup> مع تفاوت في الدرجة ، ووعي الإنسان بحالته هذه قد يدفعه إلى محاولة التخلص من تلك الحالة ، أو على الأقل التخفيف من وطأتها قدر الحاجة التي تسمح له بالتكيف مع مظاهر الحياة من حوله . وإذا ما رصدنا موقف الشاعرة من هذه الظاهرة تبين لنا أنها قد وعت أبعاد هذه المشكلة في وقت مبكر من خلال تجربة حب عرضت لها — وليس كمثل الحب خلاص من متاهة الاغتراب — واحتلت مساحة وافرة من دواوينها « عاشقة الليل » شظايا ورماد « « قرارة الموجة »

( ٢٤ ) نثر الملائكة ، للصلاة والغرة ، ١٢٤ — ١٢٥

Ignace Feurticht, op. cit. p.5 ( ٢٥ )

« شجرة القمر » وشملت هذه التجربة عددا من النقاد ، واختلفوا في حقيقتها<sup>(٢٦)</sup> ، ولا يهمننا هنا ما إذا كانت هذه التجربة ذاتية ، أو رؤية فنية قلدر ما يهمننا تمثل الشاعرة لهذه التجربة ، والسيطرة عليها حتى تصبح مشحونة بالمعنى من الداخل لا من الخارج ، ملونة بالأحاسيس المتصارعة في داخل أعماق النفس ، وهو ما نجحت فيه الشاعرة ، أيما نجاح ، على الرغم من الغلالات الرمزية التي اكتسبت بها بعض قصائدها ، كما يهمننا من هذه التجربة أيضا نجاحها أو فشلها في كسر طوق الاغتراب .

تنشد الشاعرة حبا يتسامى على الواقع ، حبا يخلق في عالم المثل ، فترسم صورة أو تمثالا لهذا الحب — أقرب إلى عالم الوهم منه إلى عالم الواقع — ويمنعها كبرياؤها ان تبوح بهذا الحب للحبيب ، بل ربطت نهايته يوم أن ينكشف سره ، مما جعلها تتمزق من الداخل ، تغالبه مرة ، ويغالبها مرات :

لا تسلى عن سر أدمعى الحرى فبعض الأسرار يأبى الوضوحا  
بعضها يؤثر الحياة وراء الـ حسن لغزا وإن يكن مجروحا  
بعضها إن كشفته يستحل حبـ لامهانا يموت موتا حزينا  
بعضها بعضها تكبر أن يكـ شف عما وراءه أو يبيننا  
وقلوب تضم أشلاءها فو ق جراح وأدمع وذهور  
تؤثر الموت كبرياء ولا تنطـ ق بالسر بالرجاء الخجول  
وشفاه تموت ظمأى ولا تسـ ل أين الرحيق ؟ أين الكأس ؟  
ونفوس نحس أعماق احسا س وتبـلو كأنها لا نحس<sup>(٢٧)</sup>

هذا الموقف المتعالى حرى بأن يجعل رحلة الحب أقرب إلى الفشل منها إلى النجاح : لأن الحب والكبرياء معدلتان متعارضتان ، وتزداد التجربة تعقيدا حين تصبح مسائل الحب مضابا ، وصحلى وجبالا يصعب اجتيازها ، لكن الشاعرة تحاول جاهدة أن تشق طريقا لهذا الحب مهما كلفها ذلك من عناء ،

(٢٦) راجع سالم أحمد الحمداني ، ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة ( وزارة التعليم العالي والبحث

العلمي ، جامعة الموصل ١٩٨٠ ) ٥٠ — ٦٤ .

(٢٧) الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ٢٩—٣١ .

وحرصها على نجاح المسيرة رغم المعوقات دليل حي على محاولة كسر قيود  
الذات المعذبة ، والخروج بها إلى دائرة التواصل الإنساني :

طريقى هواى هضاب غموض وأرض ظلال  
ويبد تطيل التمنى وتطلب مالا ينال  
هنالك أنهار أستلقة وجبال محال  
وترسو الليال شهورا وينمى المسير الهلال  
وبين المحالين : بين وصولي وبين رجوعي  
تمر رياح تبللها قطرات دموعي  
وأسهر أجهد ، أحفر في لفحة وخشوع  
لعل أشق طريقا لحبي بين ضلوعي (٢٨)

وتصحو الشاعرة ذات صباح فتجد تمثالها الذي طالما غنت في محرابه  
ابتهالات الحب وحلقت به إلى عوالم الخيال ، ألى إلا أن يعانق الواقع ، ويتمرغ  
بالوحل فيتزلزل كيانه ، وتضيع أحلامها وتصوراتها الشعرية المقدسة . وفي  
تلك اللحظة الحزينة تتناهب مشاعر مختلفة من الإحباط ، والاحتقار والدموع ،  
والشوق ، والثورة ، والحنين إلى الحب . فهي على الرغم من اهتزاز صورة  
الحب ، وتحول التمثال إلى صخر متناثر يثير في النفس الحزن والاكتئاب ، تبقى  
خيوط الحنين مشلودا الى دوحة الحب ، مما يؤكد أن خسارتها بالحب أشد  
وأنكى على نفسها من خسارتها بالتمثال :

وكان صباح واستفقت فلم أجد من المعبد الشعرى إلا رسومه  
تحطم تمثالي الجميل على الثرى وألقى على قلبي النقي همومه  
ورحت إلى حبي أمزق زهره وأنثر أحلام الصبا ونجومه  
وينضب في قلبي جمال شبابه وينفث ليل الحزن فيه سمومه  
أحنّ الى حبي الجميل وإن يكن أشاح عن التمثال جفنى المسهد  
وماذا تبقى الآن؟ شلو حجارة تضيق بها نفسي، وصخر ممد



تعلق قلبي بالنجوم وقلبه تمرغ في الأوحال والطين يشهد (٢٩)

ثم لا تلبث الشاعرة أن تنكفى على ذاتها ، وترتد إلى الماضي الجميل تستعرضه بكل تفاصيله ودقائقه عليها تجد تعليلا مقنعا لفشل تلك التجربة ، فتسلمها أحاسيسها ومشاعرها في النهاية إلى أنها هي المسئولة عن تحطم تجربة الحب ، إذ لو باحت للحبيب بكل ما يتمل في صدرها لما كانت نتيجة الحب الفشل . وهذا الإحساس ليس إلا ترجمة للحظات اليأس والتمزق ، ومحاولة إيجاد نوع من الانسجام في اللانسجام لأن الإحباط أكبر من أن يطلق ، فلم يجد عالم الذات الغريب إلا أن يجعل المعلوم مجهولا ، والمجهول منعطفا متوهجا نحو المعاناة والاغتراب :

أيسن منى حرارة الأمس والما ضر يمشى بين الأسمى والخمود  
أسفا للماضى الإلهى هل ما نت أغانيه في فوادي الوحيد  
آه يا شاعرى لماذا تهاويت بعيدا وراء أمسى البعيد؟  
آه هل غاب عن ظلام حياقي كل ما كان لهفة وفنونا  
كيف ضاع الحب الإلهى ياطا ترى الحرّ فأنفجرت ظنوننا  
وأنا لم أزل فؤادا على الشوق يندارى غرامه المدفونا  
ليتتى كنت بحت يا حلم الروح وأعلنت حبي المكنونا (٣٠)

ولعله ليس حسنا أن نمرّ على هذه الآيات دون أن نتوقف قليلا عند مغزى الزمن ، وعلاقته بالذات المغتربة ، فالتقابل بين الماضي والحاضر ، هو تقابل بين حالتين ، حالة اللاغتراب التي يمثلها الماضي المفعم بالحرارة ، مع أنه ميت من الناحية المعنوية ، وحالة الاغتراب التي يعكسها الحاضر الخامد ، على الرغم من أنه لم يفقد حرارة الحياة . وارتباط الذات بالماضى يعنى وقف انهيار الذات وتمزقها أمام تجهم الحاضر ، وتأكيدها لهويتها ، واستمرارا لحيويتها المتدفقة كاستمرارية الزمان .

( ٢٩ ) المصدر نفسه ، المجلد الأول ، عاشقة الليل ، ٦١٧-٦١٨

( ٣٠ ) المصدر نفسه ، ٥٦٤-٥٦٣

ولعل مرارة الغربة ، وطموحها الوثأب زينا لها إمكانية عودة الماضي بكل زخمه ، وأن فشل التجربة لا يعنى نهاية التجربة ، لذا نجدها في قصيدتها « نغملت مرتعشة » تستعطف حبيبها في نغم حزين أن يعود إليها بعد أن زحفت إليها ظلال الكآبة ، وغمرت روحها ، فتحول ليلها الى دمع وشجن ، وتعلق الأسى بنفسها فعذبها :

عد، لم يزل قلبي نشيدا حالما يشلو نبْكَ لحنه المفتون  
عد، فالكآبة أغرقت بظلامها رُوحِي قليل أدمع وشجون  
عد لا تدع نفسي يعذبها الأسى وبعض فيها خافق حزون  
عد، فالحيلة إذا رجعت أشعة ومشاعر سحرية وفنون<sup>(٣١)</sup>

وليست قصيدتها هذه هي نهاية المطاف في استعطاف الحبيب الى العودة ، أو الدعوة إلى الالتقاء بل هناك عدد منها تآثر في ثنايا دواوينها الأولى ، لكن أدلها على حالة الاغتراب الساحق عندها قصيدتها « خائفة » :

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقى وأنا وحلى والنجم بعيد في الأفق  
يخدعنى أمل في فجر لم ينبثق وصبابة دمع باردة لم تحترق  
ومددت يلى فرجعت بنجفة ظلماء وسألت الليل فبُوت ببضعة أصداء  
أصداء مغرقة في سورة إغماء جاءت تزحف من أغوار الماضي النأى  
ارجع، أواه ألا تسمع صوتى الموهون لن أبقي وحلى في هذا اللرب المنجون  
هنا الأفق المستغلق حيث النجم عيون حيث الأشجار هياكل أفكار وظنون<sup>(٣٢)</sup>

تحس الشاعرة بالفجعة والانسحاق حين تجد نفسها على غير توقع وحيدة في مواجهة الواقع ، فتجاذبها مشاعر متصارعة من اليأس ، والإحباط ، والفشل ، والأمل ، حتى الليل الذي تعشق ظلامه ، وتسبح في هلوئه أصبح وحشا مخيفا يترص بها ليغتال حبا ، بل تحول العالم كله من حولها — أفاقه ونجمه وأشجاره — إلى أشباح تعزف ألحانها في جنازة الحب ، وكلما تمثلت لها

(٣١) المصدر نفسه ، ٥٣٠

(٣٢) المصدر نفسه ، المجلد الثاني ، قرارة الموجة ، ٤٠٠-٤٠١

هذه الهواجس ، التي تعكس على نحو مؤثر أحوال النفس في اكتئابها ووسوسها ، ازداد رعبها ، وصراخها ، ودفعتها نفسها إلى الهروب من هذا العالم المجنون . ولعل قوة انفعال الشاعرة في لحظة نفسية معينة كانت وراء التجسيم المركب لخواطر النفس حتى وإن ظهر هذا التجسيم في بعض المواقف غريبا كقولها :

في المعبر سعادة ترمق طيفي بفتور ووراء الأفق المتشعب بعض قبور (٣٣)  
والحق أن تجسيد هذه الخواطر ، فيما يحيط حولها من مظاهر مختلفة ، حتى تبدو كأنها مخلوقات قد انفصلت عن حقيقتها ، ونحوت إلى مخلوقات مرعبة تكدر صفو الحياة ، تعكس إلى جانب القدرة الفنية ، الشعور بالضياع والاعتراب . ويتميز هذا الاعتراب ضمن سياق البنية حتى تأق الجمل التصويرية وقد اكتست إيماءات نفسية خاصة مثل « رجعت بجفنة ظلماء » « يؤت بيضعة أصلاء » « جاءت تزحف من أغوار الماضي » « النجم عيون » « الأشجار هياكل وظنون » ، في محاولة لاستقصاء حالات الشعور . حتى الألفاظ في هذه الأبيات لها إيماء خاص في ترجمة الإحساس الساحق بالغرابة ، تأمل كلماتها « ارجع » التي تكررت مرتين ، و « وحلى » التي تكررت أيضا مرتين ، و « بعيد » و « يخدعني » و « تحترق » ، و « يؤت » و « آواه » و « أبقى » .

وتلتقى الشاعرة بالحبيب الذي طلما تلهفت على لقاءه ، وعاشت أسوأ أيامها بفراقه ، كما في قصائدها « ذات مساء » و « عودة الغريب » في « عاشقة الليل » ، و « عروق خاملة » و « أجراس سوداء » في « شظايا ورماد » لكن غريبتها الساحقة كانت أقوى من أن يزيلها لقاء الحبيب كما كانت تتوهم من قبل ، علاوة على أن الشرخ الذي أصلب العلاقة العاطفية قد هز التجربة من جلورها ، ولعل هذا كان وراء تلك الهواجس السوداء التي تنغص على الشاعرة متعة الحياة ، فيجعلها تتوهم أن هناك شيئا مجهولا يترصد بتجربة

حبها ، قد يكون هذا الشيء هو ما رمزت له « بالسعادة »<sup>(٣٤)</sup> وقد يكون هذا الشيء سمكة تفسد رحلة الحب الشادية ، فيينا الحبيبان يتجهان للسعادة ، إذا بهما يسمعان حركة تكون النذير لفراق عالم السعادة :

لأَيُّهَا وَتَيِّبْنَا الْحَرَكَهْ ثَمَّةً وَإِذَا جِئْتَهُ سَمَكُهُ  
طَافِيَةٌ فَوْقَ الْمَوْجَةِ مَيِّتَةٌ وَالشَّاطِئُ فِي إِشْقَاقِ  
وَصَرَخَتْ رَفِيقِي أَيْسَنَ نَسِيرٍ لِنَعُدَّ فَالْجِئْتَهُ هَمْسَ نَذِيرٍ  
أَرْسَلَهَا عَمَلَقَ شَرِيرٍ إِنْذَارَ أَسَى وَدَلِيلَ فِرَاقِ  
فَأَجَابَ رَفِيقِي : نَحْنُ هُنَا يَحْرُسُنَا الْحَبُّ فَأَيُّ فِرَاقِ؟  
وَعَرَقْنَا فِي صَمْتٍ بِرَاقِ<sup>(٣٥)</sup>

وربما يكون هذا الشيء أيضا متمثلا في أصوات منكرة ، تأتي من عالم آخر ، تلتد بفشل اللقاء والحب :

لِنَفْتَرِقِ الْآنَ ، أَسْمَعُ صَوْتًا وَرَاءَ النَخِيلِ  
رَهِيًا أَجَشَّ الرِّئَيْنِ يَذْكُرُنِي بِالرَّحِيلِ  
وَأَشْعُرُ كَفَيْكَ تَرْتَعْشَانِ كَأَنَّكَ تَخْفَى  
شُعُورُكَ مِثْلِي وَتَحْبَسُ صَرْخَةَ حُزْنٍ وَخُوفِ  
لِمَ الْارْتِجَافُ؟  
وَفِيمَ تَخَافُ؟  
أَلَسْنَا سَنَلِدُكَ عَمَّا قَلِيلٍ  
بِأَنَّ الْفَرَامَ غَمَامَةً صَيِّفِ<sup>(٣٦)</sup>

هذا يعني أَنَّ هناك شيئا ما كان يعذبها ويطلردها ويشوه أفراحها ، ويسرقها من نفسها إن صح التعبير ، وهذا الشيء هو الذي باعد بينها وبين حبيبها ، بل وبين العالم الحسي على وجه الخصوص كما سنرى عند الحديث عن الاغتراب

(٣٤) المصدر نفسه

(٣٥) المصدر نفسه ، ٢٤٧ وما بعدها ويرجح الدكتور عبده بلوي أن تكون السمكة رمزا للجنس

والحرب منه راجع كتابه في الشعر والشعراء ص ٦٦ - ٦٧

(٣٦) المصدر نفسه ، ٢٨٤ وما بعدها .

النفسي عندها — وعلى ذلك نستطيع أن نقول إن التجربة العاطفية بكل منعطفاتها لم تستطع أن تخرج الشاعرة من دائرة الاغتراب ، بل زادت من معاناتها وحزنها وتمزقها ، وجعلتها تنسلخ أكثر عن عالم الواقع — مع رفض مطلق لمفهوم الحب بمعناه العلم — الى حد أنها تنسى أحيانا بشرية إحساسها على نحو ما كان يفعل المتصوفة :

روحى لا تعشق أن تحيا مثل الناس  
أنا أحيانا أنسى بشرية إحساسى  
حتى حبك حتى آفاقك تؤذيني  
فأنا روح أسبح كالطوف المفتون  
قلبي المجهول يحس شعورا علويا  
لا حسا يشبهه لا وعيا بشريا  
إذ ذاك أحسك شيئا بشريا قلقلنا  
قمة أحلامي ترفضه مهما اثقلنا (٣٧)

إن ذروة المعاناة ، والإحساس الساحق بالهزيمة والهروب من الحقيقة ، والعجز عن التكيف مع المفاهيم العامة ، وراء صنع هذه الأحاسيس الروحية ، في تلك الأليات التي تخلق بعيدا عن عالم ضحل تافه ، مملوء بالحمقى والتافهين ، عجزت الشاعرة عن أن تجد فيه الراحة النفسية التي تغنت بها ، فترتفع فوق مأزقها المأساوي بحثا عن نوع آخر من الخلاص الذي تحرقت شوقا إليه ، إن شدة تذبذب أوتار الذات لحظة الشعور بالفشل أطلق شرارة الإرادة في البحث عن خيار يتجاوز لحظة الإخفاق ، ويحقق هدفين ، تأكيد قيمة الذات ، والإحساس بهويتها ، والعمل على تفريغ شحنات التوتر التي اعترت الذات ، حتى يمكن إعادة التوازن الطبيعي بين الذات والعالم من جهة ، والحلم والحقيقة من جهة أخرى ، فكان ذلك الملاذ الروحي الذي سبحت فيه الشاعرة سباحة شديدة إلى درجة أن بشريتها قد تلاشت تماما ، وحل مكانها

---

( ٣٧ ) المصدر نفسه ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ٩٦ وما بعدها

روح هائم ترف عليه نفحات علوية ، تضعيع معها هوية قلبها ، ويغيب فيها الوعي البشري ، وتنطلق من خلالها الأحلام اللذيذة ، التي تبعث الخدر في الروح الهائم . لكن الانفصال عن عالم الحس ، معناه اختيار الموت ، وعلى ذلك فلا يطول غياب الشاعرة كثيرا ، فسرعان ما ترتطم بالحياة لتترك أن الهرب من مواجهة الحقيقة حقق لها ما يحققه الخدر للمريض ، فالخدر ليس علاجاً ، ولكنه المرحلة التي تسبق العلاج، لذا يتفق ذهن الشاعرة عن فكرة وضع حد لهذه التجربة بإعدام نفسها كما في قصيدتها « عندما قتلت حيي » فهي هنا كما تغترب عن الآخرين تغترب عن نفسها ، وكما تقتل الآخرين تقتل نفسها ، ووراء ذلك هو الإحساس بعدم جدوى الحياة :

وتمّ النصر لي وهويت تمثالا إلى الهوى  
وجئت لأدفن الأشلاء تحت كآبة السروه  
وراح الرفش في كفى يشق الأرض في نهم  
فلامس في الثرى جسدا رهيبا بلرد القدم  
ورحت أجـرّه للضوء مزهـوّه  
فمن كان؟

بقايا جثة الندم  
وكان الليل مرآة فأبصرت بها كرهى  
وأمسى الميت لكنسى لم أعر على كنى  
وكنت قتلتك الساعة في ليل وفي كأسى  
وكنت أشيع المقتول في بطة الى الرسم  
فأدركت ولسون اليأس في وجهى  
بأنسى قط لم أقتل سوى نفسى (٣٨)

ولعله ليس من المبالغة في شيء إذا قلنا إن فشل هذه التجربة العاطفية قد وسّع من رقعة الاغتراب عندها ، وانعكس أثره حتى على سلوكها الاجتماعي

( ٣٨ ) المصدر نفسه ، قرارة المراجعة ، ٣٤٠-٣٤١

مع الآخرين ، وقد أدركت تلك الآثار السلبية حين خرجت من محيطها العربي الى محيط أجنبي ، فهي تذكر أنها حين التحقت بجامعة وسكونسن في الولايات المتحدة علم ١٩٥٤ بدأت في كتابة عدد من المذكرات (٣٩) ، وهنا واجهت صراعا بين الذات وبين مقتضيات الحياة من حولها ، تعال نستمع إليها وهي تحدثنا عن هذه الفترة الحرجة من حياتها . « كنت في مذكراتي أغوص غوصا عميقا في تحليل نفسي وقد اكتشفت أنني كنت لا أعبر عن ذهني وعواطفني كما يفعل كل إنسان حولي ، وإنما ألوذ بالانطواء والصمت والحجل ، واتخذت قرار حاسما أن أخرج على هذا الطبع السلمي وشهدت مذكراتي صراعا عظيما مع نفسي من أجل هذا الهدف فكنت إذا تقدمت خطوة تراجع عشر خطوات بحيث اقتضاني التغير الكامل سنوات كثيرة طويلة ... ولذلك اعتبر كفاحي المتواصل لتعديل أعماقي النفسية ، وسلوكي الاجتماعي كفاحا بطوليا » . (٤٠)

لا شك أن هذا النص الثمين يوضح لنا بجلاء عمق ما كانت تكابله وتعاينه في محاولة منها للخروج عن متاهة الاغتراب ، وبناء جسور من التواصل الإنساني .

---

(٣٩) دفعت الأستاذة نازك إلى جريدة الأهرام حلقة واحدة من مذكراتها في صيف عام ١٩٦٦ ، فشرعنا الأهرام في عندها الصادر في اليوم الخامس من آب من العام نفسه .  
أما بقية المذكرات وهي كثيرة جدا — حسبما أعلم — فلم تر النور بعد ، ونأمل أن تقوم الشاعرة في المستقبل القريب بدفع هذه المذكرات إلى المطبعة ، لأننا نعتقد أنها ستلقى ضوئا على كثير من قضايا الشعر والتقد التي شغلت فكر الشاعرة زهاء ثلاثين عاما ، ومن هذه المذكرات سيضع النقاد أيديهم على مصادر الثقافة الأولى للشاعرة ، التي تحجر حجر الزاوية في أعمال المبدعين .  
ونأمل منها كذلك أن تفرغ إلى جمع رسائلها التي تبادلتها مع الشعراء والأدباء والنقاد ، ودفعها إلى المطبعة ، نظرا لما تنطوي عليه تلك الرسائل من أفكار وآراء ومناقشات أدبية ، وتقنية ذات قيمة خاصة .

(٤٠) نازك الملائكة ، لحات من سيرة حياتي وقلاتي ، ١١

ثم نأتي الآن إلى ظاهرة أخرى من ظواهر الاغتراب عندها ، وهي ظاهرة الاغتراب الابداعي ، Creative Alienation ، ونعني بها تلك الحالة التي يحس الفنان فيها أنه منفصل على نحو ما عما أبدعه ، بحيث يؤدي ذلك إلى أن يفقد في بعض الأحيان الصلة القائمة بينه باعتباره مبدعاً وبين الشيء الذي ابتدعه<sup>(٤١)</sup> ، أو حين ينشب صراع بين ذاتين مبدعتين في نفس الفنان ، ترى إحداهما أنها أحق من الأخرى في السيطرة على حواس الفنان ، ونوازع الحياة فيه ، لتوجه دفعة الإبداع عنده وفق تشكيل خاص ينطلق في الغالب من مفهوميين ، الزمن على اعتبار أنه يمثل خيرة تراكمية ، والثقافة المتجددة للفنان بوصفها رافداً من روافد الإبداع ، لذا فلا نستغرب إذا ما وجدنا بعض المشتغلين بالأدب والفن يكشفون لنا في بعض مراحل حياتهم عن صراع يلور بين ذواتهم ، بخاصة عندما يكون الفنان مهياً نفسياً لميلاد ذات جديدة ، بعد أن تكون الذات ، القديمة قد استغفلت أغراضها<sup>(٤٢)</sup> . لا يشك أحد في أن الباعث الأساسي على الإبداع هو محاولة اكتشاف الذات ، والتعرف على قدراتها الخاصة التي تمثل جزءاً جوهرياً في الذات ، وأن ترجمة هذه القدرات إلى عمل إبداعي يعنى تحقيقاً لكيان الذات بل هو الوجه الآخر للذات ، والانفصال عنه على أي شكل هو انفصال عن الذات نفسها . من هذا المنطلق نأتي إلى عدد من المواقف الإبداعية عند الشاعرة نلرك لنرى كيف تتم عملية الانفصال هذه ، وما هي دلالاتها النفسية والإبداعية . ترجع أقدم قصائد ديوانها إلى عام ١٩٤٤ ، ولا يعني هذا أن أولى قصائدها ترجع إلى هذا التاريخ بل إلى زمن أبعد من ذلك ، لكنها لم تضمن ديوانها تلك القصائد التي نظمها قبل هذا التاريخ ، لسبب أو لآخر ، لكنها تذكر أن نشاطها الشعري والأدبي

(٤١) محمود رجب ، الاغتراب أنواع ، الفكر المعاصر ، العدد الخامس يوليو سنة ١٩٦٥ ، ص ٢٢

(٤٢) يمكن ملاحظة هذه الظاهرة ، أو ما هو قريب منها ، في أعمال كل من نيشته ، ودوستوفسكي ووليم بليك ، وت . م . إليوت .



بلغ أوجه في عام ١٩٤٢ ، ومعنى ذلك أن موهبتها الإبداعية قد ترسخت منذ هذا التاريخ . وبعد هذا التاريخ بوقت قصير كتبت مطوّلتها « مأساة الحياة » عام ١٩٤٥ ، وهي في الثانية والعشرين ، قبل صدور ديوانها الأول « عاشقة الليل » . والذي دفعها إلى كتابة هذه المطولة هو إعجابها بالمطولات التي قرأتها في الإنجليزية ، والعنوان كما تقول — يدل على التشاؤم المطلق ، والشعور بأن الحياة كلها ألم وإيهاً وتعقيد . وكان من المتوقع أن تصدر تلك المطولة بعد صدور ديوانها الأول ، ولا سيما إذا تذكرنا تلك الإشارة الصغيرة التي جاءت في آخر الديوان تنبئ عن قرب صدور المطولة ، ولكن مرت سنوات والمطولة لمّا تر النور بعد . وفي عام ١٩٥٠ قررت أن تعيد نظمها مرة أخرى فاكشفت أن الصورة الثانية للقصيدة تختلف في كل لفظة منها عن « مأساة الحياة » فوهبتها عنواناً جديداً ، يتفق ومضمون القصيدة ، ولنا سميتها « أغنية للإنسان » غير أنها لم تتجاوز في نظمها أكثر من ٥٨٦ بيتاً ، لأنها شعرت — كما تقول — بالضييق حين وجلت نفسها مقيدة بالنسخة الأولى من القصيدة ، ولا تستطيع أن تخرج عن الإطار العام للقصيدة الأولى ، ثم لم تلبث أن تركت القصيدة مرة أخرى . وبعد توقف دام خمسة عشر عاماً عادت الشاعرة مرة ثالثة إلى القصيدة تنسخها ، مغيرة كلمة هنا ، وشطر بيت هناك ، دون أن تعيد نظمها كما فعلت من قبل ، وهنا اكتشفت أن التغيرات أدخلت تتسع لتشمل الأبيات أيضاً « وبعد يومين وجدته أغير القصيدة القديمة تغييراً كاملاً دون أن أستبقي من المطولة الأولى لفظة واحدة »<sup>(٤٣)</sup> وعلى ذلك برزت الصورة الثالثة للقصيدة . وهنا نجد أنفسنا بإزاء ثلاثة مواقف للشاعرة من مطولتها الأولى « مأساة الحياة » ، يتمثل الموقف الأول في الإحجام عن نشر المطولة في حينها على الرغم من الإعلان عنها ، وهذا يعني أن اللات ليست في موقف منسجم مع ما أبدعت ، إمّا لأنه لا يحقق ما تطمح اللات إلى تحقيقه ، وإمّا لأنه قد كشف عن أكثر مما يمكن البوح به ، في وقت وزمن معين ، واتسم بموقف فلسفي أو سلوكي قد تكون له آثاره السلبية على المبدع فيما بعد ، وهذا ما

(٤٣) الديوان ، المجلد الأول ، مأساة الحياة وأغنية للإنسان ، ١٢

نرجحه ونميل إليه ، فقد كانت الشاعرة في تلك الفترة ترى الحياة من حولها غامضة مبهمة ، وكلما حاولت أن تبذل ما يكتنفها من غموض ازدادت كثافة هذا الغموض ، فتصاب بالتعقيد ، والإحباط ، واليأس ، والتشاؤم لنا فلا نستغرب حين نجدها تتخذ من هذه المطولة شعارا يكشف عن فلسفتها في الحياة وتصورها بمقولة الفيلسوف الألماني المتشائم « شوبنهاور » : « لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت ؟ لست أدري لماذا نتخذ أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء ؟ حتّام نصير على هذا الألم الذي لا ينتهي ؟ متى نتلرع بالشجاعة الكافية فنعترف بأنّ حبّ الحياة أكلوبة ، وأنّ أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت » بل إنّ تشاؤمها في هذا الوقت المبكر قد فاق تشاؤمه ، ذلك لأنّ « شوبنهاور » كان يرى أنّ الموت نعيم لأنه يضع حدا لعذاب الإنسان ، أما الشاعرة فقد كانت ترى أنّ الموت كارثة الكوارث ، وأنّه مأساة الحياة الكبرى « ... وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباي إلى سنّ متأخرة<sup>(٤٤)</sup> » فإذا ما ربطنا هذا الموقف الفلسفي من الحياة بالسن المبكرة للشاعرة ، عرفنا أنه كان وراءه موقف نفسي معين فرض نفسه على الشاعرة ، وما أنّ أفادت الشاعرة من كابوس ذلك الموقف النفسي حتى بدأت تعيد النظر فيما حفلت به المطولة من مواقف تجاه الحياة ، فهاها — على ما يظهر — ما وصلت إليه من أفكار فأثرت أن ترجىء نشرها ولو إلى حين ، ويبدو أنه بمرور الزمن أخذت تشعر أن انفصالها عن هذه المطولة بدأ يزداد ، فارتأت أن تعيد نظمها ، وهنا نأتى إلى الموقف الثاني . ترى الشاعرة أن هناك دافعين اثنين وراء إعادة نظم المطولة ، أولهما أن أسلوبها الشعري قد تطور ، فأصبحت مناهلها الأدبية أغزر ، وأسلوبها أكثر صورا ، وثقاتها أغنى عما كانت عليه ، والدافع الثاني أن نظرتها للحياة قد تغيرت ، فهي ترى الحياة بمنظور جديد فيه مسحة من تفاؤل ووضوح<sup>(٤٥)</sup> . ولعلنا لا أبلو مجانبنا للحقيقة حين أقول إن السبب الأول ليس مقنعا على الإطلاق ،

( ٤٤ ) المصدر نفسه ، ص ٧

( ٤٥ ) المصدر نفسه ، ١٠

فليس غني الثقافة ، أو تطور الأساليب الشعرية ، سبباً وجيهاً يدفع الشاعر إلى إعادة ما سبق أن نظمه . وإلا واجهتنا مشكلة عويصة تتمثل في عدم القدرة على رسم أبعاد التطور الشعري لأي شاعر ، خاصة حين تختفي البواكير التي تعتبر مفاتيح التطور الشعري عند الشاعر . ولو كان هذا سبباً معقولاً لتحتم على الشاعرة أن تعيد نظم ديوانها الأول « عاشقة الليل » فمعظم قصائد هذا الديوان قد نظمت خلال فترة نظم المطولة ، وما ينطبق على المطولة في هذا المجال ينطبق حتماً على هذا الديوان . لم يبق إذاً إلا السبب الثاني وهو المعقول ، والمقبول لأنه يتفق مع أمرين انتهت إليهما الشاعرة من خلال إعادة نظم المطولة ، الأول ، أنّ الشاعرة — كما تقول — لم تستطع أن توفق بين آرائها القديمة في الحياة ، وبين ما انتهت إليه أخيراً من رأي من أنّ السعادة في هذا العالم ممكنة ولو إلى مدى محدود ، الثاني ، إحساس الشاعرة بأنها مشلوبة إلى النسخة الأولى من المطولة بصورة لم تكن تتوقعها ، مما جعلها تشعر بالضيق والإحباط ، ولم يكن أمامها من مخرج إلا أن تتوقف عن النظم .. إن التطور الذي طرأ على مفاهيم الشاعرة نحو الحياة حدث خلال وجود الشاعرة في الولايات المتحدة عام ١٩٥٠م<sup>(٤٦)</sup> وهو العام الذي بدأت فيه بإعادة المطولة . إن إصرار الشاعرة على إعادة النظم والبدء به فعلاً ، يؤكد عمق الانفصال الإبداعي ، سواء أخذنا الباعث الأول في الاعتبار ، أو الثاني ، أو هما معاً ، فالنتيجة واحدة ، وهي الإحساس بالاغتراب الإبداعي . ويتمثل الموقف الثالث حين تمتدغربة الشاعرة عن مطولتها خمس عشرة سنة ، وهي فترة كفيلة بأن تجعل جوّ مأساة الحياة يتلاشى تدريجياً من ذهن الشاعرة ، ويحل محله الإيمان بالله ، والاطمئنان إلى الحياة ، فيتأق لها أخيراً العثور على السعادة ، التي طالما شقيقت في البحث عنها . ولعل حرص الشاعرة على الابتعاد عن الصورة القائمة التي تعكسها مطولتها الأولى جعلها تغالي كثيراً حين تدعي أنّ التغيير الذي طرأ على المطولة القديمة كان كاملاً ، وأنها لم تستبق من المطولة الأولى لفظة واحدة . والحق أننا إذا ما قارنا بين المطولتين الأولى ، والثالثة وجدنا أن هناك أكثر من

(٤٦) المصدر نفسه ، ٩-١٠ ، ملحت من سيرة حياتي وثقافتي ، ٨

عشرة أبيات ومائة تكررت في المطولة الثالثة ، بمعنى أنه لم يطرأ على معجمها الشعري أي تغيير ، بالإضافة إلى عدد كبير من الأبيات التي كان التغيير الذي أصابها لا يتجاوز اللفظة الواحدة ، وفي بعض الأحيان الجملة والسطر والقافية ، ومن الإنصاف أن نقول إن المطولة الثالثة حفلت أيضا بالجديد من حيث الشكل والمضمون ، فالمطولة الأخيرة تنفرد عن الأولى بعدد كبير من الأبيات ، كما تختلف معها من حيث النتيجة ، فالسعادة في الأولى غير ممكنة ، لكنها في الثالثة متحققة . وجمع الشاعرة في مطولتها الأخيرة بين آرائها القديمة ، ومفاهيمها الحديثة يكشف لنا عن عمق ما كانت تعانيه من صراع تلور رحاه بين عالمن من صنع نفسها ، عالم تود أن تتخلص منه بكل ما فيه من قتامة الماضي ، وعالم تريد له أن ترسخ جلوره ، لأنه حقق لها ما كانت تبحث عنه . ويظهر أن هذا الشد العنيف بين الماضي والحاضر ، كان وراء هروبها من المطولة للمرة الثالثة ، فما كادت تنظم ستائة بيت منها حتى توقفت ، ولم تعد الشاعرة إلى مطولتها منذ ذلك التاريخ (٧) ، وهكذا بقيت المطولة الثالثة ناقصة لم تتم . ولعل أهم وأخطر « انفصال إبداعي » واجهته الشاعرة كان يوم اهتمت — تحت مضاعفات نفسية حادة — إلى الشعر الحر كوسيلة جديدة للتعبير عن مواقف نفسية ، يعجز نظام الشطرين عن أن يحويها بطريقة تروى ظمأ التعبير الإبداعي عندها من جهة وتمتص مشاعرها المتأججة من جهة أخرى . وتحكي الشاعرة ظروف تجربتها الإبداعية هذه من خلال قصة طريقة مفادها أنه في عام ١٩٤٧ ، بعد صلور ديوانها الأول « عاشقة الليل » بأشهر قليلة ، انتشر وباء الكوليرا في مصر ، وبدأت الأنباء تتوالى بذكر أعداد الموتى ، وحين بلغ العدد ثلاثمائة في اليوم الواحد انفعلت الشاعرة انفعالا قويا وشرعت في نظم قصيدة في هذه الكارثة مستخدمة شكل الشطرين المعتاد ، مع تغيير القافية بعد كل أربعة أبيات ، وحين انتهت من القصيدة ، وجلت أنها لا تعبر عن مشاعرها المثتبة فأهملتها واعتبرتها من شعرها الساقط . وما أن وصل إلى سمعها أن عدد الموتى قد ارتفع إلى ستائة نفس في اليوم الواحد حتى خلت إلى نفسها وأخذت

تنظم قصيدة أخرى على نمط القصيدة السابقة مع اختلاف في الوزن والقافية ،  
ظانة أن هذا الاختلاف كفيف بتحقيق ما عجزت القصيدة السابقة عن تحقيقه ،  
وإذا بها تفاجأ حين انتهت منها أن القصيدة دون مستوى مشاعرها وهنا تملكها  
الحزن ، وأحست أنها تحتاج إلى أسلوب آخر قادر على الموازنة بين الطاقة  
التعبيرية المختزنة ، والمشاعر المحتملة ، غير أنها لا تدري كيف تستلهم هذا  
الأسلوب المنشود . وفي يوم الجمعة السابع والعشرين من أكتوبر سنة سبع  
وأربعين وتسعمائة وألف تناهي إلى سمع الشاعرة أن عدد الموق في اليوم الواحد  
بلغ ألفا فاغتمت غما شديدا ، واندفعت إلى الكراس والقلم ، وبدأت بنظم  
قصيدتها المعروفة الآن « الكوليرا »<sup>(٤٨)</sup> ، وما أن انتهت منها حتى أحست  
الشاعرة أنها تعبر عن أحاسيسها أروع تعبير ، وأن أشطر القصيدة غير المتسلوية  
كانت أقدر على امتصاص نغمة الحزن ، والإحساس بالفجيعة من نظم  
الشطرين ، وهنا انفتح عالم جديد أمام الشاعرة — عالم الشعر الحر — فدخلته  
بكل ثقة واقتدار ، وقابلت التحدي والسخرية والاستهزاء بالاندفاع في هذا  
الاتجاه الجديد حتى أصبح الشعر الحر لا يذكر إلّا وتذكر معه الشاعرة  
وقصيدتها الرائدة « الكوليرا »<sup>(٤٩)</sup> .

هذه الوثيقة المهمة تكشف لنا عن شيئين على جانب كبير من الأهمية ،  
الأول أن الشاعرة أخفقت في التكيف ، من خلال تجربتين فاشلتين ، مع نظام  
الشطرين في استيعاب تجربتها النفسية مع مأساة الكوليرا ، مع أن موهبتها  
الإبداعية قد ترسخت منذ وقت طويل قبل هذه التجربة الفنية الجديدة ، ومع  
ذلك فإنها تعزو سبب الفشل إلى نظم الشطرين نفسه لا إلى الشاعرة ، فكأن  
هذا الفن قد أصبح شيئا غريبا عنها لا تألفه ولا يألّفها . ولعل عزو الفشل إلى  
النظام لا يوحى بالانفصال بين الذات المبدعة والنظم فحسب ، بل يشير إلى  
تعالى الذات المبدعة على قواعد الفن . أمّا الثاني فإنه على الرغم من اندفاع  
الشاعرة وحماسها إلى الأسلوب الجديد ، ومقابلتها التحدي بتحد مثله أو

( ٤٨ ) ملحت من سورة حيّاتي وتلقائي ، ٤ — ٥ ، قضايا الشعر المعاصر ، ٣٥

( ٤٩ ) ملحت من سورة حيّاتي وتلقائي ، ٤ — ٥

أشد ، وثقتها الزائلة بأن قصيدتها هذه ستغير خريطة الشعر العربي (٥٠) — حتى  
لكن أن من يسمعها ، أو يقرأ لها في تلك المرحلة يظن أن القطيعة بينها وبين نظام  
الشطرين لا سبيل إلى إصلاحها — فإن ما نظمته على نظام الشطرين أكثر مما  
نظمته وفق أسلوب الشعر الحر ، وهذا يعني أن الانفصال عن نظام الشطرين  
ليس انفصالا كلياً بل شبه انفصال مرتبطاً بالحالة النفسية التي تمر بها الشاعرة  
لحظة التهيؤ الإبداعي ، لذا فلا نستغرب حين نجدتها تقول بعد نجاح قصيدتها  
« الكوليرا » بسنوات طويلة : « ومنذ ذلك التاريخ انطلقت في نظم الشعر  
الحر ، وإن كنت لم أطرّف إلى درجة نبد شعر الشطرين نبذا تاماً ، أو  
مهاجمته كما فعل كثير من الزملاء المندفعين الذين أحبوا الشعر الحر واستعملوه  
بعد جلنا (٥١) . » غير أن المتتبع لشعر الشاعرة منذ مطالع السبعينات وحتى  
الآن يلاحظ أن الشاعرة قد انعطفت انعطافة قوية تجاه الشعر الحر ، وبدأت  
الخيوط التي تشدها إلى شعر الشطرين تتآكل ، وأخلت مساحة الاغتراب  
الإبداعي عن نظم الشطرين تزداد اتساعاً بمرور الوقت خذ مثلاً ديوانها  
« للصلاة والثورة » الذي أصدرته عام ١٩٧٨ ، يضم هذا الديوان ثمانى  
عشرة قصيدة ، اثنتين منها من شعر الشطرين ، والباقي من الشعر الحر ، وخذ  
مثلاً أيضاً ديوانها الأخير « يغير ألوانه البحر » الذي جاءت كل قصائده من  
الشعر الحر ، هنا علما ما نشرته الشاعرة في السنوات الأخيرة من شعر في  
المجلات الأدبية وعلى وجه الخصوص مجلة الشعر القاهرية ومجلة الآداب  
البيروتية . والحق أن هذه الظاهرة لم تغب عن ذهن الشاعرة ، لذا نراها تستبق  
النقد في تحليل هذا الموقف الذي يتعارض أصلاً مع دعوتها إلى أن يحتفظ  
الشاعر بالشكلين معاً ، الشكل القديم ، والشكل الحديث ، فتقول :  
« والواقع أنني بت أكثر تمسكاً بأرائي المتطرفة التي وردت في كتابي « قضايا  
الشعر المعاصر » في الفصل المعنون « الجنور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » .  
فإن طراز تفكيرنا اليوم يتعد عن فكرة النموذج المحدد الثابت الذي يمثل شعر

(٥٠) المصدر نفسه ، •

(٥١) المصدر نفسه

الشطرين كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة مما أفتناه في شعرنا القديم طوال العصور السابقة وإنما هذه فينا اليوم لفظة مزاجية ، والإنسان ميل إلى التغير والتبديل بطبعه فهو في كل مرحلة من مراحل حضارته يستبدل طرائق البناء والزينة والديكورات ، ويغير أشكال السجاد وطرارز أثاث البيوت . والشعر الحر ، بأشطره المتفلوطة الطول ، النائرة على الوحدة الثابتة والتموج المقنن ، وبمساعده على الاسترسال وطول العبارة يساعدنا اليوم في الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التي ننفر منها في مبانينا وطرارز مدنها ، إننا ننجح إلى عدم التقيد ، وإلى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة ، وهذا هو السر في إقبالنا على الشعر الحر ، ومحاولتنا التهرب من الثبات والتمودجية في شكل الشطرين<sup>(٥٢)</sup> .

نستنتج من ذلك أن اغترابها الإبداعي عن نظم الشطرين يعود إلى المزاج ، والنزوع إلى التغير ، وظروف الحضارة ، وضغوط العصر ، وتكفي على هذا الأخير بصفة خاصة فتحمله مسؤولة هذا الاغتراب فتقول : « أعتقد أن إقبالنا على الشعر الحر اليوم مفروض علينا نفسياً من العصر كله فلا حيلة لنا فيه . إننا مجبرون على هذا لمجرد أننا نعيش بين هذه المباني ، ونرى هذه اللوحات والصور ، ونخطو في هذه الشوارع . والأمران مرتبطان أشد الارتباط<sup>(٥٣)</sup> » . وبعد ، هل يمكن لنا أن نعتبر مستلزمات العصر وما يتبعه ، أموراً جديدة تكفي لتبرير تلك الاندفاع القوية نحو الشعر الحر ؟ ألم يقل مثلها وأكثر عند بداية انبثاق حركة الشعر الحر في مطالع الخمسينات ؟ ويكفي أن نعود إلى كتاب الشاعرة « قضايا الشعر المعاصر » ، ونقرأ ما سطرته هي عن « الجنون

( ٥٢ ) للصلاة والثورة ، ١٨-١٩ على الرغم من فرار نفاذ من الأشكال الثابتة والرموز الجامدة التي قد تنوق انطلاق التجربة الشعرية عن النوص في أعماق النفس ، ومكوناتها المستترة فإن هذا لا ينطبق على القافية عندما — وهي كما نرى إحدى الأشكال الموروثة — فهي ترى أن القافية جزء أساسي في البنية للموسيقى للشعر الحر . وفي دراسة قيمة للشاعرة عن القافية في الشعر العربي المعاصر في ( مجلة الحصاد في اللغة والأدب ، العدد الأول ، تموز ١٩٨١ ، تصدر عن قسمة اللغة العربية واللغة الإنجليزية ، بجامعة الكويت ، ٢٦-٤٠ ) نراها ترصد وتحلل أثر القافية ، وقيمتها الإيقاعية في الشعر المعاصر .

( ٥٣ ) للصلاة والثورة ، ٢١

الاجتماعية لحركة الشعر الحر « لنجد أن تيارات الأمس تكاد تكون هي تيارات اليوم ، وهي لا تتكرر هنا بل تعترف صراحة — كما رأينا — أنها أصبحت أكثر التصاقاً بآرائها المتطرفة في بداية الحركة . وإذا كان الأمر كذلك ، فما الذي يدفع الشاعرة إلى أن يكون اغترابها عن نظام الشطرين في بداية حركة الشعر الحر اغتراباً محدوداً ، وأن يكون اغترابها عنه الآن اغتراباً تاماً ؟ هنا لا نملك إلا أن نفسر هذا الموقف ضمن إطاره التاريخي . لا أحد يجهل أن حركة الشعر الحر في بدايتها قد تعرضت لهجوم عنيف من جمهور الأدباء والنقاد ، واعتبرت حركة مشبوهة تهدف إلى تقويض صرح الشعر العربي . وتعرض أصحابها إلى اتهامات شتى منها أن أصحابها قد ابتدعوا طريقة جديدة تعينهم على التخلص من الأوزان العربية ، وتستتر عجزهم وضعالة تجاربهم الشعرية ، لهذا كله نجد أن الشاعرة في هذه الفترة معنية بالجانب النظري لهذه الحركة أكثر من الجانب التطبيقي ، ففي قمة الصراع بين أنصار التجديد ، والمحافظين يظهر كتابا القيم « قضايا الشعر المعاصر » الذي يتصلى لوضع نظرية عروضية للشعر الحر ، وللبحث عن مفاهيم معاصرة للشعر . وعلى الرغم من حماسها الشديد لكثير من آرائها الجديدة ، فإنها كانت حريصة ، في الوقت ذاته ، على أن تؤكد في أكثر من موضع من كتابها السابق ودواوينها الشعرية أن حركة الشعر الحر لا تهدف إلى نبذ شعر الشطرين ، ولا إلى طرح أوزان الخليل ، وإنما تهدف إلى البحث عن أسلوب جديد يقف إلى جوار الأسلوب القديم ، وتعزز موقفها هذا تطبيقياً فهي لا تندفع في استخدام الأسلوب الجديد كاندفاعها في شرح نظريتها بل تحاول أن توازن بين الأسلوبين في الاستخدام وكثيراً ما غلبت الأسلوب القديم على الأسلوب الجديد ، وكأنها بهذا تحاول أن ترد على جميع الشبهات التي التصقت بدعاة الشعر الحر ، إلى جانب أن الشاعرة كانت معنية بالدرجة الأولى بنجاح دعوتها ، وهذا لا يتأتى لها — وسط سهم النقد اللاذعة — إلا إذا اندفعت الحركة الجديدة بشكل طبيعي يكفل لها في النهاية أن تكون راقلة جديداً من روافد الشعر العربي ، وأن تكون معلماً من معالم التطور في الشعر العربي ، وهذا ما حدث بالفعل ، فلم يمض عقد من الزمان على بدء هذه



الدعوة حتى تغلغت في نسيج الحركة الشعرية على امتداد الوطن العربي ، ونجحت في أن تجذب إليها أساطين الشعر المعاصر ، لهذا كله يحق للشاعرة اليوم بعد هذا النجاح الكاسح الذي لقيته الدعوة أن يكون اغترابها عن شعر الشطرين اغتراباً تاماً ، فهي تشير إلى أنها منذ ثلاث سنوات وهي تشعر بأنها ملتصقة أشد الالتصاق بالشعر الحر ، وأنها غير راغبة في تخطيه والعودة إلى نظم الشطرين<sup>(٥٤)</sup> .

ومن ظواهر الاغتراب الإبداعي عند الشاعرة أيضاً وقوعها في بعض الأحيان في أخطاء عروضية — كانت هي قد أخلتها على كثير من الشعراء<sup>(٥٥)</sup> حدث خلال التجربة الشعرية عن غير قصد منها ، ولا يتسنى لها إدراك هذا الخطأ إلا بعد انطفاء تجربة التوهج الفني ، من ذلك ما وقعت فيه الشاعرة من خلط بين تفعيلتي الرجز والمتقارب ، وقد حدث لها هذا الخطأ العروضي حين اكتشفت فجأة بحراً جديداً لم يستعمل من قبل ، يرجع في أصله إلى « متلخ البسيط » مستعملن فاعلن فعولن » وذلك عندما لاحظت أن من الممكن تقسيم هذا البحر إلى تفعيلتين على وزن « مستعملاتن » في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني . وما كادت الشاعرة تهتدي إلى ذلك حتى تولاهما — كما تقول — شعور غامر واندفعت اندفاعاً حاراً تنظم قصيدتها « زنايق صوفية للرسول » ونجحت الفكرة ، وأتمت القصيدة في سهولة ويسر ، وأحسّت بعدها أنها قد أضافت إلى أوزان الشعر الحر وزناً جديداً . وبعد لأي تأملت هذه التجربة الجديدة فلاحظت أنها قد وقعت في خطأ تكرر مراراً عبر القصيدة ومؤداه أنها كانت تقول أحياناً مستعملاتن ، فعولن ، فعولن ، فتنقل من تفعيلية الرجز إلى المتقارب ، وتكرر الخطأ ذاته أيضاً في قصيدتها « تلمات في ساحة الإعدام » وتعلق الشاعرة على هذا الموقف الغريب فتقول : وكانت أذني تقبل ذلك وهو الأمر الغريب ... وغازطني هذا غيظاً شديداً ، فلماذا أقع أنا في هذا الخطأ فأبدأ الشطر بمستعملاتن وأنتهي

(٥٤) المصدر نفسه ، ٢٠ — ٢١

(٥٥) راجع قضايا الشعر المعاصر ، ١٧١ — ١٧٧

بفعلون<sup>٥٦</sup>» ولا تجمد الشاعرة إجابة عن هذا السؤال من قولها « والغريب أن سمعي يتقبل هذا حتى الآن ، وكانت التفعيلة « فعولن » تشاكسني وتظهر فجأة في أواخر بعض الأشرطة . «<sup>(٥٧)</sup>

وعلينا هنا أن نفرق بين ذاتين متميزتين — تحاول كل منهما فرض وجودها على الأخرى — ، « الذات الشاعرة » ، « والذات الناقدة » ، فالذات الشاعرة ترى أن من حقها ألا تلتزم التزاما صارما بقواعد الفن ، إذ يجوز لها في بعض الأحيان أن تقفز فوق الأسوار حين يكون الشيء المبدع فوق طاقة القاعدة . أما الذات الناقدة فلا تؤمن بشيء كهذا ، إنها ترى أن هناك خطأ ، وأن هذا الخطأ يتحتم إصلاحه . ويتجلى الموقف في النهاية عن خضوع الذات الشاعرة ، لمطلب الذات الناقدة ، وتبدأ الأولى محاولة إصلاح القصيدة فيتعنر الإصلاح لأن الإصلاح يعني انهيار القصيدة برمتها ، « حاولت أن أصحح هذا الخطأ ، فوجدت أن جو القصيدة سيتفكك ، وتزول حرارة المعاني فأثرت أن أتركها كما هي على أن أتحاشي الخطأ بالمستقبل . وبالفعل عدت عام ١٩٧٥ إلى الوزن الجديد ونظمت منه قصيدة طويلة هي « نجمة الدم » لم أخرج فيها على الوزن مطلقا ، وإنما حافظت على متسفلاتن عبر القصيدة كلها »<sup>(٥٨)</sup> .

ويأتي اغتراب الشاعرة الإبداعية هنا من زاويتين ، الأولى أنها لم تترض للخطأ الذي وقعت فيه بل حاولت إصلاحه ، وحين فشلت في ذلك ، وعدت بأن تلتزم بالقاعدة مستقبلا ، وحققت ذلك فعلا . الثانية أنها لم تتوان عن تحذير الشعراء من استخلام الوزن الأول المختل<sup>(٥٩)</sup>، مما يؤكد عمق انفصال هذا العمل المختل عروضا عن صاحبه .

( ٥٦ ) نترك الملائكة : يغير أكوانه البحر ، ( وزارة الإعلام العراقية بغداد ) ٨

( ٥٧ ) المصدر نفسه ص ٩

( ٥٨ ) المصدر نفسه

( ٥٩ ) تؤكد الشاعرة هذا الموقف فتقول : « والحقيقة أنني لا أدعو أي شاعر إلى استعمال الوزن الأول المختل واعترف أنه حدث دون أن أدركه خلال وهج الحالة الشعرية . وإنما جاء الانتباه بعد الانتهاء من القصيدتين « زباني صوفية للرسول » و « تمتمات في ساحة الإعلام » ولا شيء أدافع به عن نفسي إلا كون هذا الوزن ابتكرا مني ولم يستعمله الشعراء قبل . بحيث تكون ألمي نماذج وأكون مجربة مجلوب » . المصدر السابق ص ١٠

وإذا ما انعطفنا إلى البحث في صراع « النوات المبدعة » في نفس الشاعرة ، ودورها في عملية الاغتراب الإبداعي عندها ، نجد أنّ هذه الظاهرة كانت — ولا تزال — موضع اهتمام الشاعرة إثر كل مرحلة إبداعية مرت بها . وهي ليست إلّا نتيجة منطقية للتطور الفكري والثقافي الذي يطرأ على ذهن الشاعرة عبر جسور الثقافة الوافدة بالإضافة إلى المواقف السلوكية التي تتغير ، أو تعدل وفق اعتبارات اجتماعية . ففي كل مرحلة إبداعية تولد ذات جديدة على أنقاض ذات قديمة ، تحلّول فيه الثانية أن تقضي على كل مقومات الإبداع عند الأولى ، وعلى الرغم من أن الأولى تبذل قصارى جهدها في صراع الذات الثانية من أجل البقاء فإنها في النهاية تستسلم وتخضع من نفس الشاعرة ، لتصبح الثانية مغتربة عن كل عمل إبداعي أنجزته الأولى ، نظرا لاختلاف المفاهيم والأفكار ، والأمزجة ، وفي هذا تحقيق لكيان الذات الثانية ، باعتبارها الآن لسان حال الشاعرة . وقد سجلت لنا الشاعرة وثيقة قيمة ، على شكل حوار طويل بين ذاتين مختلفتين ، تصدرت الطبعة الثالثة من ديوانها « قرارة الموجة » ، تكشف لنا فيها عن طبيعة الصراع الذي يدور في فكرها حين تمس أنها على عتبة مرحلة إبداعية مختلفة عن سابقتها . ولعلّ في الاقتباسات التالية من هذا الحوار ما يوضح لنا ما عنيته بالاغتراب الإبداعي :

الثانية : لست أنكر أنّ عندي معلومات كثيرة عن هذه القصائد وفي وسعي أن أتحدث طويلا عن كل واحدة منها . ولكنّي — والحق يقال — لا أحس برباطة تربطني بها أو بك . هذه القصائد قد نظمت منذ سنين ، ولم تعد تعنيني . أتريدن أن أقف منها موقف الناقد ؟

الأولى : أنت ؟ بمقاييسك التي لأقراها ؟

الثانية : ماذا في وسعي إذن ؟ لقد سألتك أن تتحدثي أنت إليهم عن نفسك فأبيت .

الأولى : إنك ترفضين أن أقول ما أريد ، وتصرين على أن أقول ما تريدن . أنت ، مع أي أنا التي نظمت هذا الشعر لا أنت .

الثانية : أنت جدية أكثر مما ينبغي . وبعد فإن عنوانك العتيد « قرارة الموجة » لا يمثل القصائد كلها . إن في هذه المجموعة قصائد لا تقع تحت هذه الفلسفة .

الأولى : هذا حق . وأنت المسؤولة . لقد حذفت نصف قصائد هذا الديوان . أنكري هذا .

الثانية : إني لا أنكر . هذه القصائد لم تعد تروقني وقد حذفتها .

الأولى : ولكنها مقاييسك أنت ، أنت التي لم تنظم هذه القصائد . وليس من حقل أن تحكمي في شعري أنا . أمامك ديوانك أنت فاحذني منه ما تشائين .

الثانية : ألا يبدو أن فاة أخرى هي التي مستحكم في شعري أنا ؟ واحدة لا أعرفها الآن ، ستبع من المستقبل وتواجهني ولن يروقها شعري . أغنيتي هذه الأخيرة التي تنتفض فيها الوردة الحمراء ، وتنفجر الدموع المختبئة فيها .. هذه الأغنية التي أرها أجمل ما يمكن أن أنظم ، يجوز أنها لن تسمح لي بنشرها كما أصنع أنا بقصائدك .

الأولى : حقا ماذا أبقيت من « قرارة الموجة »

الثانية : يكفي ما أبقيت منه . إن القارئ سيألف الفلسفة . ألا يكفي أنك ملأت بها « لعنة الزمن » و « الشخص الثاني » و « سخرية الرماد » و « يحكي أن حفارين » و « صلاة الأشباح » ؟ بل ألا تكفيك قصيدة « طريق العودة » هذه القصيدة التي تولعين بها ؟

الأولى : أنت تحبين الجدل .

الثانية : ربما . ولكني أجادل ظلا هذه المرة ، وبعد فمن أنت ؟ طيف من الماضي . شيء كان ولم يعد له وجود .

الأولى : إني أقوى منك مع ذلك انظري كيف تتخين لي وتدعيني أعيش على الورق ، بينما تلوذين أنت بالصمت التام .

الثانية : أنت تغلين ؟ مرعان ما مستعجين من المقاومة وتهربين . إنك تنسين الأشياء بسرعة ، ولا تحمين الثبات على أي شيء . إنك تبتدعين الأساليب لكي تغيري أي طريق تسيرين فيه . إن الزمن يدحرك في كل مناسبة .

الأولى : الزمن ؟

الثانية : انظري كيف أفرعتك الكلمة ؟

الأولى : إني لا أخاف الزمن . إني أسأله وحسب . ولعلي أتعب من مصاحبة أفكاري .

الثانية : ما هذا الزمن لتخافيه إلى هذا الحد ؟ أن التغير مهما كان عميقا لا يبعد الإنسان عن إنسانيته التي تبقى تجمعهم بالآخرين مهما كانت صفتهم . لكأنك تفترضين أن الناس أصلا منفصلون ، ولا يجمعهم إلا الانفصال . أما أنا فأؤمن بأن قيام الصلات الودية بين أي إنسانين في الدنيا محتمل في كل لحظة بحيث يصعب تخاذه .

الأولى : رأيك هو الغريب . إني أقتضي أشهرا طويلة أحيانا قبل أن أحس بشيء من الانسجام مع إنسان أراه كل يوم .

الثانية : يسرنى يا أختاه أنك محض ظل الآن ، وخير لك أن تعودى إلى قوقعة التاريخ التي استدعيتك منها وأنا أهيب « قرارة الموجة » للمطبعة .

الأولى : إني لا أطيقك . أنت الشخص الثاني الذي أسخر منه في لصيدي .

الثانية : رائع . إن هذا يناسبني وأنا راضية .

الأولى : ماذا يتفكك هذا .

الثانية : إن في وسعي أن أصادف هذا الشخص الثاني يا صديقتي . إنه أقرب إليّ منك .

الأولى : إنَّ الشخص الثاني : بارد ، هازيء ، بلا مشاعر .

الثانية : هكنا ترينه لأنك الشخص الأول دائما ، لقد أردت ألا تتغيري فقط ، وكأنك صنعت نفسك وفق قالب نموذجي . وعندما عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٥١ تخيلت أن إنسانا جديدا قد ولد وترعرع ، في داخل كل إنسان عرفت في أرض الوطن . قولي لي هنا وحسب : لماذا لم تفترضي أن إنسانا جديدا قد ولد فيك أنت كذلك خلال أسفارك في أقطار الدنيا ؟ لماذا لم يحظر لك أنك أنت الشخص الثاني ؟ .

الأولى : معاذ الله . إلي لست الشخص الثاني وكفى .

الثانية : هل تصافحيني ؟

الأولى : إني لا أحبك .

الثانية : شأئك إذن .

الأولى : لقد آن لي أن أعود إلى فوقعتي كما تسميها ولا أظننا سنلتقي ثانية .

الثانية : أما أنا فإن نفسي الجديدة تنتظري في مكان ما من المستقبل القريب . وسأذهب للقائها .

والحق أن هذه الوثيقة القيمة يمكن لنا أن نعتبرها شيئا نادرا في حياة المبدعين ، فقلما نجد مبدعا حلول أن يترجم صراع النوات في نفسه إلى حوار حي مفعم بالحياة ، تتأكد من خلاله مفاهيم الذات الجديدة المسؤولة مرحليا عن مسارات التطور الفني ، والفكري في حياة الشخصية المبدعة . لكن الشاعرة المبدعة نازك مختلفة عن غيرها من المبدعين ، فحياتها كلها سلسلة لا نهاية لها من التجارب التي طوحت بها في بحار الشك ، والمعاناة ، والحيرة ، والتمزق ، واليأس ، لتقودها في النهاية إلى مرفأ الإيمان ، والاطمئنان إلى الحياة . لنا فليس من المستغرب حين نجد الشاعرة إثر كل مرحلة فكرية من حياتها تتحدث عن ذات جديدة تقوم على أنقاض الذات القديمة . « والواقع أن إنسانة جديدة قد ولدت فيّ عام ١٩٧٤ لا أدري ما أسميها الرابعة أو الخامسة أو العاشرة .

وستولد بعدها أخرى وأخرى ، وأنا ذاهبة للقاء شاعرة جديدة تنبع من خفايا المستقبل ، وتحل محل الشاعرة القديمة في نفسى ، وهو الحدث الذي يتكرر بلا انتهاء لأن حياتي صيرورة مستمرة لا توقف لها (١٠) . »

#### — ٤ —

كانت بوادر اعتزال الآخرين والنفور من اهتماماتهم السطحية والساذجة قد بدأت تظهر آثارها — كما رأينا — على الشاعرة نازك منذ نعومة أظفارها ، ومعنى ذلك أن إحساسها بناتها كان إحساسا مبكرا ، ولعله كان مسئولاً إلى حد كبير عن عدم تكيف الشاعرة مع ما يحيط بها من مظاهر الحياة المختلفة في مطلع شبابها وحتى بعد أن تقدم بها العمر . وإذا كان الاعتزال سمة من سمات المبدعين ، وأنه لا إبداع حقيقيا من غير عزلة تتيح للمبدع مراجعة الذات واستبطان أعماقها ، فإن الاعتزال المستمر قد يقود إلى ما يطلق عليه « اغتراب النفس » (١١) Self - alienation ونعني بها تلك الحالة التي يشعر بها الإنسان أن نفسه تنفرد إلى الانعقاد من العالم المحيط به إلى عالم من صنع نفسه . وإذا ما ذهبنا لنبحث عن أثر هذه الظاهرة عند نازك نجد أن الغربة النفسية عندها تتشكل من عنصرين « المروء » الذي يحتل مساحة لا بأس بها من شعرها ،

---

( ٦٠ ) للصلاة والثورة ٣٨

( ٦١ ) لم يتفق العلماء على مفهوم دقيق لمصطلح « الاغتراب النفسي » ، فقد يطلق على الحالة التي يرى المبدع فيها أن ما أبده ليس من صنع نفسه ، وإنما من فعل قوي أخرى خالصة عن نطاق النفس ، وقد يطلق على الشخص الذي يرفض نفسه أو يتقلدها باعتبارها شيئا لا يمت إليه بصلة ، كما يطلق على الحالة التي يفقد فيها الإنسان القيمة الجوهرية للعمل الذي يقوم به ، وقد يتسع مفهومه ليشمل ظاهرة الاغتراب نفسها على اعتبار أنها تعبر عن حالة الاغتراب النفسي . راجع في هذا :

Ignce Feuerlicht, op. cit 37ff.

Seeman, on the meaning of Alienation, in Sociological theory, ed. Lewis A. Coser and Bernard Rosenberg, New York, second edition 1964 pp. 525-38

Adam Schaff, Alienation as a Social Phenomenon, London, first edition, 1980, pp.

141 ff.

« والرحيل » الذي تتحدث عنه كثيرا ، وعلى ذلك يمكن اعتبارهما معا معادلا موضوعياً للاغتراب النفسي . ويأتي هروب الشاعرة ونفورها من كل ما تقع عليه عينها في هذه الحياة لا طوعية واختيارا كما يفترض وإنما هناك قوة خفية في أعماقها تدفعها إلى ازدياد الحياة ، مع أنها تحاول أن تحب الحياة ولكنها لا تستطيع :

وأفتر من كل ما في الوجود وأهرب من كل شيء أراه  
ففي عمق نفسي صوت غريب يعلم قلبي ازدياد الحياة  
فأهتف يا عالمي : لا أريد وتصرخ بي ذكرياتي : النجاه (٦٢)

وتحاول الشاعرة جهدها الهروب من هذا الشيء الذي رمزت له — كما رأينا من قبل — مرة بالسعادة ، وتارة بحجة سمكة ، وأحيانا بالأفعوان ولكنها لا تستطيع ، ثم تكون النتيجة أنها تستسلم بدل المقاومة ، فاغترابها هنا معناه التسليم ، وذلك لأنه اغتراب سلبي فقد يكون الاغتراب إيجابيا — كما يقول روسو — حين يسلم الإنسان ذاته إلى المجتمع ، وأن يضحى بها في سبيل هدف كبير كالدفاع عن الوطن ، أما الاغتراب السلبي فهو حين ينظر إلى ذاته كما لو كانت سلعة تطرح للبيع في سوق الحياة ، ذلك لأننا لا نريد أن يفقد الإنسان فيه ذاته ووجوده الشرعي الأصل (٦٣) وذلك لأننا نريد تجاوز الاعتراض والتألم والاحساس بالاغتراب إلى الثورة ، ولكنَّ جهد نازك — باعتبارها أنثى في مجتمع عربي لا يسمح للنساء إلا بالقليل — حملها على أن تقول في مواجهة الضغوط ، أو الأفعوان :

أين أمشي ؟ مللت الدروب  
وسعت المروج  
والعتو الخفي اللجوج  
لم يزل يقتفي خطواتي ، فأين الهروب  
الممرات والطرق الناهبات

( ٦٢ ) الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ٥٢

( ٦٣ ) محمود رجب ، الاغتراب ، ٦٠



بالأعاني إلى كل أفق غريب  
 ودروب الحياة  
 والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكت  
 وزوايا النهار الجديب  
 جبتها كلها ، وعلوى الخفي العنيد  
 صامد كجبال الجليد  
 في الشمال البعيد  
 كلما أمعت في الفرار  
 خطواتي تخفي القنن  
 وأتاني بما حطمته جهود النهار  
 من قيود التذكر .. لن أنشد الانفلات  
 من قيودي ، وأي انفلات  
 وعلوى الخيف  
 مقتلته تمج الخريف  
 فوق روح تريد الربيع  
 ووراء الضباب الشفيف  
 ذلك الأفعوان الفظيع  
 ذلك الغول أي انعتاق  
 من ظلال يديه على جبهتي الباردة  
 أين أنجو وأهدابه الحاقلة  
 في طريقي تصب غدا ميتا لا يطلق (٦٤)

وإذا ما ذهبنا نفتش في طفولتها عن جنور هذا الموقف النفسي الذي ياعد بينها  
 وبين متع الحياة ، ويجعلها في الوقت نفسه روحا مغتربة وجدنا أنّ والدها في عام  
 ١٩٣٠ قد نقل الأسرة إلى ضاحية « الكراة الشرقية » ، وكانت في ذلك الوقت  
 تتكون من بساتين ، ومن حقول وأبيات محدودة ، ولم يكن للبيت سياج في أول

( ٦٤ ) الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ٧٥ وما بعدها .

الأمر ، لهذا كانت تقضي وقتها في الجلوس على تل تلعب بالرمال ، وكانت تبني بيوتا ، ومدنا ، وتحلم ، ومن السهل الوصول إلى وصف هذا التل ، ووصف هذه المرحلة في ديوان « عاشقة الليل » وفي مأساة الحيلة وأغنية للإنسان ... على أن الذي يدخل في موضوعنا هو أن هذه المنطقة التي عاشت فيها كانت مليئة بقطعان من الحيوانات المتوحشة كالذئب وابن آوى ثم تقترب مما نريد حين نراها تقول : « ولكن الحيوان الذي كان كابوس طفولتي هو الذي كان البلو يسمونه « البزبز » ويصغرونه « البزبزة » هو حيوان صغير شرس أبيض اللون كثيف الشعر ، يخطف الأطفال والصغار ويفترسهم كما يفخر القبور ، ويأكل جثث الموتى ، وكنا نخافه خوفا شديدا فما تكاد الشمس تميل نحو الغروب حتى تدخلنا أُمي جميعا إلى البيت ، وتقفل الأبواب بمزاج من الحديد ، وكان البزبز يهاجم أطفال سكان الأكواخ من جيراننا ، وأذكر أنه كاد يفترس طفلة هؤلاء الجيران بحيث اضطروا إلى ربط كلين ضخمين إلى عمودي سرير الطفلة ، لأن الكلب عدو تخافه هذه الحيوانات الوحشية المفترسة ، وكان ابن آوى ينتشر في الشوارع خلال الليل ، وقد ألفنا أن نسمع عواءه طوال الليل ، والمعروف أن له صوتا موحشا عاليا كعويل الرياح ، ولم أكن أحبه ، وإنما كنت أستوحش وأفزع ، وكنا نخاف الخروج في الليل جميعا ، لأن جارنا كان عائدا بعد الغروب ذات ليلة فهاجمه قطع من بنات آوى ومزقوا ثيابه » (٦٥) يتبين من هذا النص القيم أن هناك قاعلة حسية في نفس الشاعرة تكشف عن مساحة الاغتراب المبكر ومناه ، فنحن لا نستطيع أن نضرب صفحا عن هذا الحيوان الذي صار على حد تعبيرها « كابوسا » قد تجسم فيما بعد في عدد من المعوقات التي أخذت تباعد بينها وبين نفسها — وكانت تعمل — منذ وقت مبكر — على الانشطار وعلى تعقدها ونفورها من الأشياء ، التي كانت تحيط بها ، وقد ساعد عليه بمرور الزمن أن الشاعرة صارت ضحية للقلق الروحي نتيجة للتجارب المبكرة التي كان عليها أن تواجهها ، ففي شعرها نحمد انعطافه مبكرة وعميقة نحو الحديث عن الموت ، فنجد لها قصيدة بعنوان بين « فكي الموت » قد صلبرتها بقولها

( ٦٥ ) نزارك للملاكمة ، لحلت من سورة حياتي وثقاني ص ١٦ .

« كانت الشاعرة مصابة بحمى شديدة فنظمت هذه القصيدة الحزينة تودع الحياة وتستقبل الموت » (٦٦) ونحس النيرة ذاتها في قصيدة مرثية غريق (٦٧) ، ونقرأ عن مأساة الموت الجماعي في قصيدة « المقبرة الغريبة » (٦٨) بالإضافة إلى موضوعات أخرى لها صلة بتجربة الموت « كالسفر » (٦٩) « وسيات وأصلاء » (٧٠) ، « والغروب » (٧١) ، « والتمثيل » (٧٢) « والسفينة الثالثة » (٧٣) وقد تأكد هنا بعمق أكثر في ديوان « شظايا ورماد » الذي صدر عام ١٩٤٩ . ولعل أبرز تجربة مريرة في حياتها كان عليها أن تواجهها وحدها هي موت أمها خلال وجودها معها في لندن للاستشفاء ، هذه التجربة زلزلت كيان الشاعرة ، وحفرت في نفسها أخاديد عميقة من الحزن لم تشف منها حتى اليوم (٧٤) . والذي نريد أن نصل إليه أن هذه التجارب وغيرها كانت وراء هواجس النفس في ضوء مأساة التقابل مع الموت وجها لوجه .

(٦٦) الديوان ، المجلد الأول ، عاشقة الليل ٥٠٢

(٦٧) المصدر نفسه ، ٥١٧

(٦٨) المصدر نفسه ، ٥٣٤

(٦٩) المصدر نفسه ، ٥١٣

(٧٠) المصدر نفسه ، ٥٢٧

(٧١) المصدر نفسه ، ٥٤٩

(٧٢) المصدر نفسه ، ٤٨٠

(٧٣) المصدر نفسه ، ٦١٢

(٧٤) قصص الشاعرة علينا مرارة هذه التجربة فنقول : « ... وفي عام ١٩٥٣ حدث لي حادث مرّ حياتي إلى أعمقها ، فقد مرضت والذي مرضا مفاجئا شديدا ، وقرر الأطباء ضرورة إجراء عملية جراحية لها في لندن فورا ، ولم يكن لي بيتا من يستطيع السفر معها إلى انكلترا سوى بسبب مرضي فتلّدت وحياتي فيها فترة وبسبب إهتالي للغة الانجليزية — وكان نزل قد سافر إلى الولايات المتحدة للدراسة — كل هذا اضطرني إلى أن أصحب أمي المريضة أشد المرض إلى لندن على عجل والربع مستول عليّ ، فقد كنت خالقة في أعمالي في شيء رهيب سيقع لي لم أشخصه ، وقبل سفري بأسبوع حملت أنني أسير في شوارع لندن وأحلول شراء تابوت ، وأبحث وأبحث في لفة ورعب فلا أجد من يبيحي تابوتا ، ولم أقص حلمي هذا على أحد في البيت وسافرت بأمي الحبيبة التي دخلت غرفة العمليات وخرجت منها عمولة على نقالة حيث أودعوها في عتير الموتى بالمستشفى رفقا تم إجراءات الدفن المعقدة . وقد رأيتها وهي تحضر في

ويرتبط العنصر الثاني — في عملية الاغتراب النفسي — الرحيل بغربة المكان (٧٥) ، غير أن الغربة المكانية لم تؤثر كثيرا على شعرها ، فعلى الرغم من أنها تكتب تحت عنوان « في الريف » (٧٦) إلا أن هذا الريف لا يعني مكانا قدر ما يعني الإحساس بالصفاء والنقاء ، وفي قصيدة « جزيرة الوحي » (٧٧) لا تعني جزيرة بعينها وإنما تعني وحدتها مع الشعر ، وفي قصيدة « في جبال الشمال » لا نرى مكانا قدر رؤيتنا لحالة نفسية طافحة بالألم والانسحاق :

شبح الغربة القاتله  
في جبال الشمال الحزين  
شبح الوحلة القاتله

مشهد رهيب هز حياتي إلى أعماقها . وكان عليّ أن أحضر مشاهد الجنائز والدفن وانفض بأعقابها وهي أعمال لم أعتد القيام بظنها . وعدت إلى العراق بعد أسبوعين ذائلة حزينة مهزوزة النفس قد كتبت أحب أمة حبا شديدا لا مثيل له وما كنت أرى إخوتي وإقاربي يلبسون السواد وهم يستقبلوني في مطار بغداد حتى بدأت أبكي وأبكي وبكاء لا يتقطع ليلا ولا نهارا ، وسرعان ما لاح لي بوضوح أنني مريضة ، فاندت إلى مراجعة طبيب عاجلي بالمحبوب المهددة فوقعت دموعي وأن بقي الحزن يحرق في حياتي حتى اليوم ... وكانت حصيتي الشعرية المباشرة بعد وفاة أمة قصيدة سميتها « ثلاث مرث لأمة » استعملت فيها أسلوبا جديدا في الرثاء لم يسبقني إليه أحد . « نحات من سورة حياتي وتلفاتي » ، ٩-١٠

( ٧٥ ) تنظر الشاعرة إلى الغربة المكانية — كالعربي المرحل دائما في الماضي — من غير جزع ، بل إنها شكل من أشكال حياته ، ومن المعروف أنها تعرضت لأنواع من هذه الغربة المكانية ، فهي قد أهدلت سياسيا عن الوطن إلى بيروت عام ١٩٥٩ — ١٩٦٠ ، ثم كانت رحلتها المشقومة مع أمها إلى لندن عام ١٩٥٣ ، وبينما هي في غمرة أحزانها إذ رشحتها مديرية البعثات العراقية لدراسة الأدب المقارن في الولايات المتحدة ، وقبلت في جامعة وسكونسن — إحدى أول عشر جامعات في الولايات المتحدة عام ١٩٥٤ ، وفي عودتها بعد عامين زارت إيطاليا وجنوب فرنسا ، ودمشق حيث حضرت مؤتمر الأدباء العرب الثاني في بلودان ، ومع زيارتها للسباحة العديد من البلدان إلا أنها أقامت في الكويت للتدريس بجامعة منذ عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٨٢ .

( ٧٦ ) الديوان المجلد الأول ، أغنية للإنسان ، ٤٣١

( ٧٧ ) المصدر نفسه ، عاشقة الليل ، ٥٩٤

في الشمال الحزين  
عد بنا قد سئمنا الطواف  
في سفوح الجبال وعدنا نخاف  
أن تطول ليالي الغياب  
ويغطي عواء الذئب  
صوتنا ويعزّ علينا الإياب  
عد بنا للجنوب  
فهناك وراء الجبال قلوب (٧٨)

إنّ هذا المقطع من القصيدة يكشف لنا عن قلق الشاعرة ، وسئمها مما يحيط بها ، مع أنّ ما تريد أن تقرّ منه ، ليس إلّا الوجه الآخر للريف ، موطن النقاء والطهر ، غير أنّ إحساس الشاعرة بغربتها النفسية قد تجلّوز غربة المكان ، ذلك لأنّ غربتها الحقيقة تكون إلى عالم المثل والقيم ، أو إلى عالم الوهم فرارا من عالم الواقع الذي تفقد فيه الذات وجودها ، على نحو ما نعرف في قصيدة « يوتيبا الضائعة » ، إنّهُ عالم من خلقها هي ، وبعبارة أدقّ تخلق الشاعرة المكان المناسب لها ، أمّا المكان المخلوق فهو لا يبرها :

ويوتوبيا حلم في دمي أموت وأحيى على ذكره  
نخيلته بلدا من عبر على أفق حرت في سره  
هنالك عبر فضاء بعيد تنوب الكواكب في سحره  
يموت الضياء ولا يتحقق مالونه ماشدّ زهره  
هنالك حيث تنوب القيود وينطلق الفكر من أسره  
وحيث تنام عيون الحياة هنالك تمتد يوتوبيا

\*\*\*\*\*

---

( ٧٨ ) المصدر نفسه ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ١٢٤ وما بعدها

ويوتويا حيث يبقى الضياء ولا تغرب الشمس أو تغلس  
وحيث يظل غير البنفسج حيا ولا يذبل النرجس  
وحيث تفيض الحياة رحيقا نورا ولا تفرغ الأكؤس  
وحيث تضيع حدود الزمان وحيث الكواكب لا تنعس  
هناك الحياة امتداد الشلب تقور بنشوته الأنفس  
هناك يظل الربيع ريعا يظلل سكان يوتويا (٧٩)

إن خلق الذات لعالم آخر — وفق مقاييسها — يكون موازيا لعالم المادة يعني رفضا مطلقا لتناقضات الواقع الموضوعي والتعالى عليه ، وتأكيذا لطبيعة الذات الباحثة عن الحقيقة ، كما يعني البحث عن معادلة نفسية « تحقق للنفس نوعا من الانسجام الذي تفتقده في عالم الواقع بعد أن أصبحت هويتها معرضة للضياع والتمزق ، لذا نجد « يوتويا » الشاعرة تقع خارج نطاق الزمن حيث تتهاوى القيود ، ويخلق الفكر، وتكتسب الأشياء صفة الخلود بعد أن أفلتت من عجلة الزمن ، فالشمس لا تعرف الغروب ، والبنفسج والنرجس لا يذبلان ، والحياة ينبوع لا ينضب من الشراب الخالد ، والأكؤس مترعة من هذا الشراب ، والزمن ضاعت حدوده ، والكواكب لا تعرف النعاس ، والحياة شلب ممتد تنعم به الأنفس ، والربيع لا ينحسر ظله بل يظل ريعا على الدوام . إن « يوتويا » عالم

خاص تجانس فيه الشاعرة بين مظاهر الطبيعة المختلفة ، والذات التي تحلم في هذا العالم ، فتكون وحدة التجانس فيه هي صفة الدائمة أو الخلود أو عالم المثل وهو العالم الذي جاءت منه النفس وإليه تنوق ، فهي معه أبدا على ميعاد ، فلا عجب إذن حين نجد نفس الشاعرة تتلطف إلى هذا العالم الذي تجد فيه خلاصها الحقيقي من محور الاغتراب .

وفي قصيلتها « الهاربون » يترعم إحساسها بالاغتراب النفسي حين تدرك من خلال تساؤل مظاهر الطبيعة وسخريتها عبثية الرحيل ، وتقاهة الإنسان

الباحث عن مجهول لا يدري عنه شيئاً ، وأنّ ترحاله المستمر يقوده إلى أن ينتهي إلى  
لا شيء :

الإم نجوب سحيق البلاد ؟  
يعيث السراب بنا  
تناولنا وهدة لوهاد  
ويخدعنا المنحنى

\*\*\*\*\*

وفيم أتينا ؟ يسألنا البحر : ماذا نريد ؟  
وتلحقنا عربات الرياح وتبقى تعيد  
تعيد السؤال  
ولا ردّ إلّا خطوط الملل  
على صمت أوجهنا في الليالي الطوال  
نفر وتدركتنا من جديد

\*\*\*\*\*

ويسألنا الأفق أين نساfer ؟ أين نسير ؟  
ومن أيّ شيء هربنا ؟ وفيم ؟ لأيّ مصر ؟  
وفي صمتنا  
قلوب تلق ووقع المنى  
على يأسنا فرح لا يطلق فهبّا بنا  
لنبحث عن جرح حزن صغير

وفي سيرنا في الدياجير نبصر هزة القمر  
ويغضينا في سناه البرود ، وبعض الشجر  
يسد السبيل  
علينا ، ويسخر منا الأصيل  
وينبئنا أننا الباحثون عن المستحيل  
وأننا ، برغم منانا ، بشر

\*\*\*\*\*

ونسمع في جنبات المسالك ذات مساء  
صدى هامسا في الدجى أننا .. أننا جبناء  
نخاف الأصيل  
ونرحل لا رغبة في الرحيل  
ولكن لنهرب من ذاتنا من صراع طويل  
ومن أننا لم نزل غرباء

\*\*\*\*\*

وها نحن ، حيث بدأنا ، نجوب الظلام الفظيع  
شتاء يموت ، وأسئلة لم يجيبها ربيع  
حيارى العميون  
يسألنا غلنا من نكون  
ويتركنا أمسنا المنطوي في ضباب القرون  
فياليل ، يابجر ، أين نضيع (٨٠)

---

( ٨٠ ) المصدر نفسه ، قرارة الموجة ، ٢٠٥-٣٠٢



تكشف لنا قصيدة الشاعرة هذه عن تجربة شعورية حادة تجلده مآسي الحياة ومفارقاتها العجيبة ، فالإنسان يمتلئ بالآمال ، وينسى أن إمكاناته البشرية محدودة ، وأنّ حلولاته لاكتشاف المطلق ، ليست إلّا هربا من ذاته ، وواقعه المؤلم الحزين . ومع عبثية الرحيل وراء اللازمان واللامكان ، يظل الإنسان في دأب مستمر وراء هذا المجهول . وتجانس الشاعرة بين قوى الطبيعة والنفس فتكاد تكون الأولى بمثابة بديل للنفس — أو معادل لها — تجد فيها الشاعرة متفلسا لما في أعماقها من أفكار غائمة . وتتكىء الشاعرة على البنية الإيحائية للقصيدة ، التي تعمل على تكثيف الموقف النفسي ، وذلك باستخدام الجمل التصويرية على نحو مكثف مثل « يعيش السراب بنا » ، « تناولنا وهذه لوهاء » « ونخمدنا المنحى » ، « يسائلنا البحر ماذا نهيد » ، « وتلحقنا عربات الرياح » « ولا ردّ إلّا خطوط الملأل » « ويسألنا الأفق أين تسافر » « نبصر هزة القمر » « ويغضبنا في سناه البرود » « وبعض الشجر يسد السيل » « ويسخر منا الأصيل » « يسائلنا غدنا من نكون » . ويستجيب معجم الشاعرة لطبيعة التجربة النفسية ، فتتردد في قصيدتها ألفاظ ذات دلالات إيحائية تعمل على تكثيف الموقف النفسي مثل « نجوب » « نسافر » « هربنا » « نرحل » « الرحيل » « نهرب » . لقد كان وراء ذلك كله الشعور بالغرابة النفسية ، والذي يتولد عند هؤلاء القلقين ، المحبطين ، والذين مع أنّهم يحسون أنهم غرباء في عالمهم إلّا أنهم يحسون في الوقت نفسه أنهم أكبر من هذا العالم ، ومتجاوزون له ، ومتفوقون عليه ، وأنّ لهم قيما غير قيمه ، وغالبا ما يكون هؤلاء أسرى الخوف من قوى خفية (٨١) .

والآن نأتي إلى سؤال مهم يقول : هل ظلت نلذك أسيرة لعالم الاغتراب هذا ؟ ألم تحاول الخروج منه ؟ هناك من يذكر أنه لم يكن لها يتحكم ذاتها وحياتها

( ٨١ ) سماها الدكتور احسان عباس في كتابه « اليانقي والشعر العراقي الحديث » الجبيرة ، وذلك حين قال : إنّ الجبيرة هي داء الشعر العراقي الحديث ، ومن وحى هذه الجبيرة تلون شعر نلذك بالخوف ، واستل على ذلك بقصيدة « الأقروان » التي ترمز إلى الخوف المعطل لحركة الإنسان وتفكيره .

وحركة تفكيرها أن تخرج من هذا العالم ، فقد كانت ثمرة من ثمرات الاتجاه الرومانسي ، « إن المدرسة الرومانسية كانت آنذاك تقذف إلى الحياة الأدبية بآخر موجاتها ، ولقد كان الشعراء الرومانسيون يحسون بالاختناق ، ويرون العالم مظلما لا مفر منه ، ويحسون أن في الحياة تعقيدا هائلا ولكنه غير مفهوم ، وقد انعكس هذا الموقف على إنتاج هذه المدرسة ، وعلى سلوك بعض الشعراء » (٨٢) ، ومع أن هناك من يؤكد محلولتها الخروج من الرومانسية إلى الواقعية ، والتعامل مع « برميثوس » بدلا من « سيزيف » على حد تعبير جليل كال الدين (٨٣) ، إلا أنه يتأكد في الوقت نفسه أن إطلالتها على هذا العالم كانت باهتة ، ذلك لأنها كانت أسيرة هواجسها المتضخمة ، وأسيرة انطلاقت عالم اللاشعور ، كما كانت قد اختارت في الوقت ذاته التعامل مع جهات جذب اختارتها بنفسها ووقعت في دوائر تأثيرها ، فهي أحببت الشاعر الإنجليزي جون كيتس John Keats ، الذي قالت عنه إنه شاعر الموت الأكبر ، ثم كان أن أسلمها كيتس إلى سيد الحزن الشاعر الأمريكي ادجلر ألان بو Edgar Allan Poe ، وفي الوقت ذاته كانت إطلالتها على عالم اليوت T.S. Eliot ، ومعنى هذا بصفة عامة أنها ظلت أسيرة لعالم واحد هو عالم الرومانسية الحزينة ، بكل احباطاته وتداخلاته ، فإلى جانب الشظايا هناك الرماد ، وإلى جانب الموجة ترى قراراتها ، ومع ذلك نرى أنها حلوت الخروج من هذا العالم الضيق إلى عالم محكوم بالإحساس الحاد المرهف بالقومية ، على حد ما نعرف من ديوانها « شجرة القمر » وسنعرض إلى ذلك بالتفصيل عند الحديث عن اغترابها القومي . ثم تغيرت نبراتها الأسيانية الحزينة إلى نبرة جلتل في قصيدة بعنوان « البعث » ، فهي تقول في ختامها علم ١٩٦٢ :

(٨٢) رجاء النقاش ، أدباء معاصرون ، مطبوعت وزارة الإعلام العراقية ، ٢٢٦

(٨٣) الشعر العربي الحديث وروح العصر ، دار العلم للملايين ، ص ١٤١ ، وتأمل قوله ص ١٢١

« .... كل شاعر يولد في قوقعة ذاته ، ولكن بمرور الزمن ، وتوالي التجارب ، وتعدد الخبرات ، وتفاعل الاستجابات — شعورا أو لاشعورا — مع قوقعته ، ومع واقعه الحسي ينتقل تدريجيا ، أو بوثيت راتعت إلى رحاب الإنسانية والجماعية أما الذي سمر شاعرنا في قوقعته فهو واقعه الخاص .

أنت علمت قلبي المطبق الكف سخاء الندى وبذل اللهب  
 أنت صيرتني هتافة حب ثرة الوقع بعد طول نضوب  
 أنا غنيت باسمك العذب في كل انحناء ومفرق موهوب  
 لاتلمني إذا ملأت بك الدنيا فصاحت معي : حيبي حيبي<sup>(٨٤)</sup>

والحق أن القصيدة برمتها تعتبر نقطة تحول في مسار التجربة النفسية للشاعرة ، ففيها مراجعة شاملة للأوهام والمواقف النفسية الحادة التي كانت توقع الشاعرة في دائرة الصراع بين مثل عليا تؤمن بها ، وبين عواطفها الشخصية . لقد تحررت الشاعرة من تلك التجارب النفسية العنيفة ، وحل محلها الإيمان بقيمة الحياة « وأنا اليوم أدرك أن تغيير العادات النفسية من أصعب الأمور ، ولذلك أعتبر كفاحي المتواصل لتعديل أعماقي النفسية » ومسلكي الاجتماعي كفاحا بطوليا لم يساعطني عليه إلا الله تعالى برحمته السابقة ورعايته الدائمة<sup>(٨٥)</sup> وما يهمنا من هذا كله هو عالم الصراع النفسي الذي كانت تعيش داخله — وبه — الشاعرة ، وأنها كانت دائما في دائرة الصراع الملتبئة .

## — ٥ —

إذا كان الاغتراب النفسي يمثل انسحابا من مواجهة الحياة بكل ما فيها من قسوة وقتامة ، فإن الاغتراب الفكري يتعامل مع الحياة بكل تناقضاتها ، لذا كانت معاناة المغترب فكريا أشد وأقسى من معاناة المغترب نفسيا ، لأن الأول لا تشمل معاناته ذاته فحسب وإنما تمتد لتشمل حركة الحياة من حوله ،

( ٨٤ ) الديوان ، المجلد الثاني ، شجرة القمر ، ٥٤٩

( ٨٥ ) نازك الملائكة ، ملحت من سورة حالي وقفاخي ١١

لتمركز في النهاية حول الإنسان في مواجهة الحرية والإرادة ، والتفاهة التي تسج خيوطها حول ذهنه ، والسأم الذي ينخر روحه . والمغرب فكريا أشبه ما يكون في قومه بنبي أو مصلح اجتماعي ، لأنه مختلف عن الآخرين ، ومدفوع إلى شيء أعظم وأشمل من إمكانات الآخرين وقدراتهم ، فهو يتمتع بقدرة ذهنية يقظة ، ورؤية تنفذ إلى أعماق الأشياء ، تسندهما ثقافة معقدة متعددة الروافد ، ولعل هذه العناصر كلها أو بعضها وراء شقاؤه ومعاناته وتمزقه . فقيمه ومثله وأهله التي يؤمن بها تناقض واقعه الذي يسعى إلى تغييره ، وإصلاحه ما أمكنه ذلك حتى يحقق شيئا — ولو بسيطا — من التوازن الفكري بين الواقع والمثل ، وقد لا يتم هنا وإن تمّ فهو على جسر من المعاناة والآلام .

عرف الغرب في العصر الحديث ظاهرة الاغتراب الفكري ، وشاعت بين مفكرهم وكتابهم وشعرائهم نتيجة للانفجار العام في المعرفة الإنسانية ، والتطور الهائل « للتكنولوجيا » وتقلب المسافات حتى تحول العالم الكبير إلى عالم صغير تستطيع « التكنولوجيا » الحديثة أن تجوبه في يوم أو بعض يوم ، وترتب على ذلك أن اندحر الإنسان روحيا وأخلاقيا حين أصبح جزءا لا يتجزأ من الآلة التي تحرك القوى الخفية « للتكنولوجيا » في صراعها مع الطبيعة . وقد يأتي اليوم الذي يدمر الإنسان فيه نفسه إذا بقيت الآلة تتحكم في عقله وعاطفته ، لذا نجد بعض مفكري الغرب وشعرائهم على اختلاف مذاهبهم يتنبأون بسقوط الحضارة ، ويدعون إلى التمسك بالقيم الروحية باعتبارها الخلاص الحقيقي للإنسان ، نجد ذلك واضحا في أعمال المؤرخ العالمي آرنولد توينبي وخاصة في موسوعته التاريخية « بحث في التاريخ » وفي أهم أعمال ويلز H. G. Wells « العقل في متبى حدود الاحتمال » وفي شعر اليوت وخاصة قصائده « الأرض الياب » The Waste Land ، و « الرجال الجوف » The Hollow Men ، و « أربعماء الرماد » Ash - Wednesday ، وفي قصة سارتر « الغثيان » ، وفي بعض قصص أرنست همنغواي مثل « في بلد آخر » و « مكان نظيف مضى » وغيرهما ، وفي معظم أعمال كولن ولسن

ولم يكن المثقفون العرب بأقل من غيرهم تعرضا للاغتراب الفكري ، بل كانت مشكلاتهم من نوع آخر ، تفوق مشكلات أوروبا الحديثة تعقيدا ، إنها مشكلات التخلف وبطء التنمية ، وغياب الحريات على اختلاف ضروبها ، والجهل والمرض ، يضاف إلى ذلك كله معاناتهم من انعكاسات الثقافة بكل روافدها على سلوكهم وتعاملهم مع غيرهم في مناحي الحياة إذ من المعروف أنه كلما اشتدت حيوية العقل ، زاد إدراكه للفشل والتكرار والتفاهة . (٨٦) وغنى عن القول إن الثقافة في حد ذاتها متعة للعقل والروح ، لكن قد تنتهي بك إلى أن تطرح على نفسك هذا السؤال : ثم ماذا بعد ؟ وإلى أن تجد إجابة مقنعة لهذا السؤال العلم لا بد أن يسرى الضجر والسأم والحزن في النفس ويخلف لها التعاسة (٨٧) ولا شك أن كثيرا من مثقفي العرب — والشعراء منهم بوجه خاص — قد تعرضوا لمثل هذا الموقف ، وربما أكثر منه ، ولهذا طفحت دواوين نازك والسياب ، وصلاح عبد الصبور ، والبياتي ، وعبد الهادي ، وخليل حاوي ، ويوسف الخال ، وأمل دنقل ، وأدونيس ، وكاظم جواد ، والفيتوي بألوان وأنماط غريبة من التمزق والانسحاق ، والإحباط لواقع مؤلم حزين يدهرهم كل يوم ويقومونه بعنف . ولعل هذا يقودنا إلى البحث عن خطوط الاغتراب الفكري ، ومنحنياته في حياة الشاعرة نازك الملائكة لنرى كيف تعاملت مع هذه الظاهرة .

لعل أول مظهر من مظاهر الاغتراب الفكري عند نازك يعود إلى مواقفها المبكرة من الحياة ، فالحياة عندها تمثل لغزا مبهما يصعب فك طلاسمه ورموزه ، كما كان الموت يتمثل لها شبحا مخيفاً ، بل هو في رأيها مأساة الحياة الكبرى « ومن هنا بدأت فكرة كتابتها مطولتها القيمة « مأساة الحياة » ، التي تعتبر بحق

(٨٦) كولن ويلسن ، سقوط الحضارة ، ترجمة أنيس زكي ، بيروت ١٩٧١ ص ٩٣

(٨٧) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، بيروت ١٩٧٢ ص ٣٥٥

واحدة من أروع المطولات في الشعر العربي الحديث ، فهي سجل حيّ للقضايا الفكرية التي كانت تموج وتتطاحن في ذهن الشاعرة وهي على عتبات العشرين . وإذا كانت الشاعرة تتأمل حركة الحياة فلا ترى منها إلا الجانب المأساوي المتمثل في أنّ الانسان أسير لا يستطيع لأسره فككا ، يقوده القدر إلى عالم مجهول ، وأنّ الحياة تتربص بالإنسان شرا فتزرع في طريقه الشوك ، وتغريه بالإثم ، وتوقع عليه عقابا لجناية ارتكبها أبوه آدم ، فإنّ ذلك لا يعني أنّ الشاعرة تقف من الحياة موقفا سلبيا بل العكس تحلّول أن تكتشف السر — وهو سر أكبر منها — وراء هذا الجانب المأساوي من الحياة وذلك من خلال البحث في حياة أنماط مختلفة من البشر ، عن شيء مفقود عندها هو السعادة ، التي تجعل الحياة جديرة بأن تعاش ، وتنتهي الشاعرة من رحلتها في حياة الناس إلى تأكيد مفهومها السابق من مأساوية الحياة ، فالشيء المجهول الذي تحلّول أن تنفذ إلى كنهه يتأبى عليها ، فتصاب الشاعرة بالتعقيد والتمزق ، وبدأت تتعامل مع شيء رهيب اسمه اليأس :

عبثا تحلمين شاعرتي ما من صباح ليل هذا الوجود  
عبثا تسألين لن يكشف السر ولن تنعمي بفك القيود

\*\*\*\*\*

أبدا تنظريين للأفق المجـ هول حيرى فهل تجلي الخفي  
أبدا تسألين والقدر الساـ خر صمت مستغلق أبدي  
فيم لا تياسين ؟ ما أدرك الأمـ رار قلب من قبل كي تتركها  
أسفا يافطة لن تفهمي الأيـ لم فلتنعمي بأن تجهلها

\*\*\*\*\*

هو سر الحياة دق على الأفهام حتى ضاقت به الحكماء  
فايأسي ياقلته ما فهمت من قبل أسرارها فقيم الرجاء (٨٨)

والشعور باليأس يعني الوصول إلى زقاق مسدود ، أو هو نهاية المطاف عند  
المصابين بالأمراض النفسية ، ونتيجته معروفة الجنون أو الانتحار ، لكنه عند  
نازك يعني محولة ثقب الجدار ، والبحث عن طريق يفضي إلى فهم نقيض الحياة  
وهو الموت ، فلعل في إدراك حقيقته ما يفك مغالق الحياة . لكن البحث عن  
ماهية الموت هو بحث في اللامكان واللازمان ، لأننا لا نعيش تجربة الموت إلا  
مرة واحدة ، وحين نعيشها نصبح غير قادرين على الإفصاح عن حقيقتها ، لأن  
الموت يكن قد شطب وجودنا من قائمة الأحياء ، ولهذا تصبح نتيجة البحث  
عن سر الموت ، كنتيجة البحث عن سر الحياة ، أي الوصول إلى لاشيء  
ولنتأمل قولها :

لهفتني يا حية كم تلعب الأوهام بي ؟ كم يؤودني التفكير  
أبدا أسأل الليالي عن الموت ولماذا ترى يكون المصير ؟  
طلما قد سألت ليلى لكون عز في هذه الحيلة الجواب  
ليس غير الأوهام تسخر مني ليس إلا تحبس واضطراب  
هل فهمت الحياة كي أفهم الموت وأدنو من سره المكتنون  
لم يزل عالم المنية لغزا عز حلا على قوادي الحزين (٨٩)

من الطبيعي أن تنتهي الشاعرة مرة أخرى إلى طريق مسدود في إدراك  
مفهومي الحياة والموت ، لأن الشاعرة لا تضرب بعقب في هذا الجانب ، وإنما  
تكثفي بالوقوف فوق السطح ، وما نتوقع منها غير ذلك ، لأن الشاعرة لا تريد  
أن تقلم إلينا مدركات ، أو مفاهيم فلسفية جديلة لحقيقتي الحياة والموت ،  
وإنما تهدف إلى تصوير مشاعرها واغتراب أحاسيسها عن حركة الحياة من  
حولها :

عَبَّرَ عما تحس حيائي وأرسم إحساس روحي الغريب (٩٠)

وكان بإمكان الشاعرة — إذا استثنينا الموت بطبيعة الحال — أن تدرك بعضاً من سرّ الحياة لو أنها حاولت أن تعيشها كما يعيشها ملايين البشر بجانبها السراً والقيام غير أن الشاعرة اتكأت على الجانب السلبي من الحياة فضخمته حتى أصبح يمثل لها مأساة ومعاناة ، ولعل ذلك يعود إلى أن الشاعرة كانت تطل على الحياة من داخل الذات لا من داخل الحياة ، فاكثفت بالوقوف عند شاطئ الحياة ولم تتجاوزها ، وهذا ينطبق أيضاً على رحلتها في حياة التمازج البشرية التي تتلوها المطولة بحثاً عن السعادة ، فهي لم تلمس حياتهم من الداخل ، وإنما كانت تطل عليهم من الخارج فحكمت عليهم بالتعاسة والشقاء . والشاعرة هنا تقدم لنا رؤى متعددة عن ظل وهمي هو السعادة ، فلا سعادة — في رأيها — ما دامت الحياة تضرب بمعلوها حياتنا كل يوم ، ثم يأتي الموت في نهاية المطاف ليحمر ما تبقى من معالم وجودنا . ولا شك أن هذه الرؤى التي تعرضها الشاعرة في مطولتها هذه تعكس ذلك القلق الرهيب الذي سجنّت الشاعرة نفسها ضمن حلوده حتى أوصلها إلى مرحلة اليأس والاستسلام للمقدور :

ولتسر هذه الحياة كما تر جو المقادير والأسى والظلام  
وليظل الأحياء في التيه يشقون وتقسو عليهم الأيام  
ولأعش ما يشاؤه القدر الظما لم أبكى على أسى الأحياء  
هؤلاء الصرعى الظمء الحيارى بين فك الآثام والأدواء (٩١)

وتحاول الشاعرة تحت وطأة الألم والمعاناة الفكرية التي لا تهدأ أن تفر إلى الماضي — والماضي يختل مساحة غير قليلة من شعرها — لعله ينتشلها من مواجهة واقع الفكر الذي يعتبها وينقص عليها حياتها فلا يغفلها بل يتداعى إليها بكل تفاصيله :

ليتي لم أزل كما كنت قلباً ليس فيه إلا السنا والنقاء

(٩٠) المصدر نفسه ، عاشقة الليل ، ٤٦٩

(٩١) المصدر نفسه ، مأساة الحياة ، ٢٣٢



كل يوم أبني حيلتي أحلا ما وأنسى إذا أنساني المساء  
أبدا أصرف النهار على التل وأبني من الرمال قصورا  
ليت شعري أين القصور الجميلا ت وهل عدن ظلمة وقبورا ؟

\*\*\*\*\*

ذهب الأمس لم أعد طفلة تر قب عش العصفور كل صباح  
لم أعد أبصر الحيلة كما كنت رحيقا يذوب في أفلاحي

\*\*\*\*\*

آه يا تل ها أنا مثلما كنت ت فأرجع فردوسي المفقودا  
أي كف أئيمة سلبت رمـ لك هذا جماله المعبودا  
كنت عرشي بالأمس يا تل الرمـ لسي والآن لم تعد غير تل  
كان شلو الطيور رجع أناشيد لي وكان النسيم يتبع ظلي

\*\*\*\*\*

ذهب الأمس والطفولة واعتضبت بحسنى الرهيف عن هو أمسي  
كل ما في الوجود يؤمنسي الآن وهنى الحياة تجرح نفسي (٩٢)  
وتلح الشاعرة على جزئيات الزمن المفقود فتلاحقها في محولة منها  
لاستقصاء حالات الشعور التي غمرت العقل والنفس في مواجهتهما مع

---

(٩٢) المصدر نفسه ، ٣٤٣١

الحاضر . ولعل الارتداد إلى الماضي له مغزى خاص في اللاوعي ويمثل ذلك في إيقاف حركة الزمن وإرجاعها إلى نقطة البداية ، على اعتبار أن الزمن الحاضر يطير بنا على نحو متصل إلى عالم الموت ، وهو العالم الذي يخيف الشاعرة ويرعبها ، فلا نجد خلاصا من تيار الزمن المتدفق الذي يقودنا إلى النهاية المحتومة إلا بالارتداد العكسي لحركة الزمن . وتجمع الشاعرة كل أطراف الموقف الشعوري تجاه الماضي ، وعلى الأخص فترة الطفولة ، فترسم لها مشهدا تقابل فيه من حيث المعنى بين حاضرها الذي شقيت به ، وبين ماضي طفولتها الذي سعدت به ، وتحشد له طائفة من الألفاظ والجمل ذات الدلالات الموحية بمشاهد الطفولة بحيث تبرز الحقيقة بالحلم ، وتتجاوز العبارة حدود البيان إلى آفاق الرمز . فالتل عند الشاعرة رمز للبقاء المادي على الرغم من محاولة الزمن النيل منه ، وهو مائل في مكانه لعين الشاعرة وخيالها ، تطل عليه من واقع حاضرها فتن ، فيتحول أنينها إلى شجن رقيق . وليس وراء هذا كله إلا الإحساس بالاغتراب الفكري ، فإذا كان كل ما في الوجود يؤلم الشاعرة ، ويخرج إحساسها ، فأى عالم يمكن للشاعرة أن تهرب إليه من هذا الكابوس غير عالم الطفولة ، عالم البراءة والنقاء . ولكن هل وجدت الشاعرة خلاصها في هذا العالم ؟

إن محاولة إعتقال الزمن ، إن صح التعبير ، لا تنجدي مع الاغتراب شيئا ، بل لا تنجدي أصلا مع أي شيء ، لأن الزمن لا يمكن اعتقاله ، أو إرجاع حركته إلى الوراء ، لهذا نجد الشاعرة تبحث عن مرفأ جديد يضع حدا لرحلة العذاب فلم يكن أمامها من مرفأ يحتضن السفينة المعبدة غير مناجاة الخالق بلحن شجي ، مسلمة الأمر كله لله :

جئت يلرب تحت ليل الطويل الـ حَرَّ أبكي حزني وحزن الوجود  
حين ضاقت بي الحياة وأسلمتـ ست قيادي لليأس والتكيد  
جئتك الآن يا إلهي ومالي غير قلبي ونغمتي من شفيح  
أنا من قد رسمت مأساة هذا الـ تكون شعرا رويته بدموعي  
ها أنا قد مددت كفىً يلرب وعودي ملقي على قدمينا

وهو لحني الأخير يلرب ذوب — ت حيائي فيه وحلمي النقيبا  
 فإذا لم تصل سماءك ألحا في فعنري كيائي البشري  
 وإذا ما تركنتي لشقاء الـ عيش يلهو بي الدجى الأبدي  
 فهو حظي من الحياة قضته شرعة الدهر والوجود الأبد  
 كل حي لا بد أن يقطع العمـر صريعا على تراب الوجود

\*\*\*\*\*

فلنلذ بالإيمان فهو ختام الـ — يأس والدمع والشقاء المرير  
 يمسح الأعين الحزينة من أد — معها الهامرات في الديجور (٩٢)

تضع الشاعرة في هذا المقطع من المطولة بذرة الخلاص الحقيقي من الاغتراب ، وهو الإيمان المطلق بالخالق سبحانه ، وكان من الممكن لهذه البذرة أن تتطور وتصبح شجرة وارفة الظلال تقي الشاعرة هجير الاغتراب لو أن الشاعرة اتكأت على هذا الجانب ونمته بدل الانتظار سنوات طويلة حتى تصل إلى طريق الهجرة إلى الله . لكن يبدو و أن القضايا التي كانت تهوّم في ذهنها أكبر من أن يحيط بها إيمان عابر ، لا تمتد جلوره في أعماق الوجدان ، بل تبقى فوق السطح معرضة للجفاف ، لذا نجد أنه ما أن تطفئ جلوة نر هذه الأفكار تحت هذا العارض حتى تعود بعد فترة أشد مما كانت عليه ، على حد ما نعرف من قصائدها « في وادي الحياة » و « التماثيل » في ديوان « عاشقة الليل » و « خرافات » و « وجوه ومرايا » في ديوان « شظايا ورماد » ، كما ترددت الأفكار ذاتها أو قهيب منها في النسختين المعدلتين عن مأساة الحياة .

وتأتي اللحظة الحاسمة حين تحس الشاعرة أنها أدركت ، أو لمست الحياة ، فلا يتجسد لها من هذا الإدراك إلا التفاهة ، والسأم ، والفراغ الثقيل ، والسعي وراء المستحيل . وأن ما نراه مرسوما على شاشة الحياة ليس إلا ظلالا وطيوفا للحقيقة ،

لا الحقيقة ذاتها ، فيتضاعف شعورها بالانزمام العقلي لزاء الحياة والكون ، فلا تملك إلا أن تصرخ ألما وحزنا على تلك النهاية المأساوية :

أخيرا لمست الحياة  
وأدركت ماهي أي فراغ ثقيل  
أخيرا تبينت سر الفقاقيع واخيئته  
وأدركت أنني أضعت زمانا طويل  
ألم الظلال وأخط في عتمة المستحيل  
ألم الظلال ولا شيء غير الظلال  
ومرت عليّ الليال  
وها أنا أدرك أنني لمست الحياة  
وإن كنت أصرخ واخيئته !

\*\*\*\*\*

سنبقى نسير  
وأبقى أنا في ذهولي الغرير  
ألم الظلال كما كنت دون اهتمام  
عيون ولا لون ، لا شيء إلا الظلام  
شفاه تريد ولا شيء يقرب مما تريد  
وأيد تريد احتضان القضاء المديد  
وقلب يريد النجوم  
فيصفعه في اللجاجير صوت القلوم  
يهيل التراب على آخر الميتين  
وأقصوصة من يراع السنين  
تضج بسمعي فأصرخ : آه  
أخيرا عرفت الحياة  
فواخيئته [٩٤]

---

( ٩٤ ) المصدر نفسه ، المجلد التالي ، شظايا ورماد ، ٩٩-١٠٣

تتوَّع وسائل إدراك الشاعرة للحياة ، فتتدرَّج من اللمس المادي ، والإدراك العقلي ، إلى المعرفة القلبية ، لتتآزر كلها في تكثيف وبلورة التصور الجديد للحياة ، ولهذا دلالاته العميقة في عالم اللاوعي عند الشاعرة ، فالذي أدرك السر الذي أضاعت فيه الليالي ثلاثة مدركات متنوعة ، مما يقطع الشك عندها بخطأ هذا الإدراك الجديد للحياة . ولعل فجيعتها الآن بالحياة أكثر من فجيعتها باكتشاف سرها .

أهنا إذن هو ما لقبوه الحياة ؟  
خطوط نطل نخططها فوق وجه المياه ؟  
وأصداً أغنية فظة لا تمس الشفاء ؟  
وهنا إذن هو سر الوجود ؟  
ليال ممزقة لا تعود ؟ (١٥)

ولعل النفاذ إلى الخارج ، وكسر طوق الحلقة المفرغة هروبا من ظل الحياة مما يشغل ذهن الشاعرة ، فتحت وطأة الإحساس بالألم تجسد الشاعرة ما تريده الذات ، وما تريده الحياة ( الظل ) ، فالذات تحاول الانعتاق من أسر الحياة لتحضن الفضاء والنجوم حيث الحقيقة والحرية ، فيتصدى لها صوت القلوب يذكرها بالسر لا طريق إلى الخارج ، فتنهزم الذات أمام النهاية ، وتصاب بالإحباط واليأس ، والسلبية .

والحق أن هناك عدة عناصر أسهمت بطريق مباشر أو غير مباشر في تشكيل هذا الموقف من الحياة ، فإذا تركنا جانباً طبيعة تكوينها النفسي التي نجدها ماثلة أمامنا في كل مستويات الاغتراب التي مرت بها ، نجد أن فكرة الموت أو نهاية الإنسان على هذه الأرض تمثل مفتاح الاغتراب النفسي والفكري عند الشاعرة ، فالشاعرة تعتبر الموت مأساة الحياة الكبرى ، وكادت تكون معه على ميعاد في

مطلع الشباب . هذه التجربة بالإضافة إلى تجارب أخرى أبرزها صدمتها بموت والدتها ، أعطتها تصورا رهيبا للنهاية التي تنتظر الإنسان وما يعقب هذه النهاية ، من تحلل الجسد ، وعبث الدود ، والعذاب المنتظر :

أي غيب أن يذبل الكائن الحيّ وينوي شبابه الفينسان  
ثم يمضي به محبوه جنّا نا جفته الآمال والألحان  
ويعلمونه على الشوك والصخر ر وتحت التراب والأحجار  
ويعودون تاركين بقايا ه لدينا خفية الأسرار  
هو والوحدة المريعة والظلم حمة في قبره المخيف الرهيب  
تحت حكم الدينان والشوك والرم ل وأيدي الفناء والتعذيب  
هكلما آدمي يسلمه أحد بابيه للتراب والدينان  
رب لا كانت الحياة ولا كُتـ هبطنا هذا الوجود الفاني (١٦)

حرى بهذا التصور الرهيب للموت أن يفسد رحلة الحياة ، وأن يجعل الإنسان نبيا للحيرة والقلق والمواجس السوداء ، وقد انعكس أثر هذا على حياة الشاعرة ، فأخذت تسأل ما الحياة ، وما المصير ، وما الموت ؟ وكلما أوغلت في التساؤل اصطدمت بحجب كثيفة ، فتشعر بالضيق والخوف والوسوس ، ثم لا تلبث أن تستسلم فكريا إلى المجهول :

نحن أسرى يفودنا القلر الأعـ مى إلى ليسل عالم مجهول  
ليس منا من يستطيع فككا ليس منا غير الأسير الذليل (١٧)  
ولا ينبغي هنا أن تغفل جانبا على قدر كبير من الأهمية له صلة مباشرة في تعقيد هذه الفكرة ونعني به الفراغ الروحي الذي كانت تعيشه الشاعرة وهو ما اعترفت به الشاعرة صراحة حيث تقول : « لم أكن متدينة في فترات حياتي كلها لا بل إنني مررت بفترة إلحاد وتشكك فظيع ما بين ١٩٤٨ — ١٩٥٥ » (١٨) .

(١٦) المصدر نفسه ، المجلد الأول ، مسألة الحياة ، ١٩٥ — ١٩٩

(١٧) المصدر نفسه ، ٥٧

(١٨) ملحق من سيرة حياتي وثقافتي ، ١٩

أما العنصر الثاني الذي يعتبر حجر الزاوية في تشكيل هذا الموقف الفكري فهو المتابع الرومانسية التي نهلت الشاعرة منها وعلّت حتى طفحت حياتها بالحنن والكآبة ، والتشاؤم ، « ولقد كانت « مأساة الحياة » صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتني في سن العشرين وما تلتها من سنوات » . (٩٩) كما وقفت عند جون كيتس — أحد شعراء هذا التيار — وقفة خاصة وسمته « شاعر الموت المفتون الأكبر » كما خصته بقصيدة رائعة أسمتها « إلى الشاعر كيتس » (١٠٠) يضاف إلى ذلك احتمال تأثرها بمدرسة المقابر الانجليزية التي اتخذت من الموت والقيبر موضوعاً للتأمل الفكري في الحياة والموت ، ولا نستبعد أن تكون قد اطلعت على ليالي الدكتور بونج — أحد زعماء هذه المدرسة — في الحياة والموت والخلود ، *The Complaint, or Night thoughts on life, Death and Immortality* وكانت خواطره تعد ثورة في عالم الشعر لما تنطوي عليه من خيال رهيب يزلزل المشاعر ويهّد النفوس ، فهو يتخذ من الليل مداراً لتشاؤمه العميق من الحياة ، والتطلع إلى المجهول (١٠١) . كما كان لفلسفة « شوبنهاور » المتشائمة نصيب لا ينكر في فلسفة الشاعرة نحو الحياة ، وهي ما اعترفت به الشاعرة في مقدمة مطولتها مأساة الحياة ، وفي بعض مذكراتها التي لم تنشر (١٠٢) .

ويأتي المنحنى الآخر في تجربة الاغتراب عند الشاعرة حين ترتد إلى الذات تسأل عن ماهيتها ، وهي لا تكتفي بسؤال واحد بل تلحف في السؤال أملاً في أن تتكشف أسرار الذات بعد أن تأبّت عليها أسرار الحياة ، وتوضح هذه التجربة أكثر ما تتضح في قصيدتها « أنا » حيث جزأتها إلى أربع لوحات ، تبدأ كل لوحة بالسؤال ، وتنتهي بالحيرة :

(٩٩) الديوان ، المجلد الأول مقدمة مأساة الحياة ، ٩

١٠٠ — الديوان ، عاشقة الليل ، ٦٥٠

(١٠١) راجع عن ليال بونج ، بول فلان تينيم ، الرومانسية في الأدب الأوروبي ، ترجمة صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٨١ ، ج ١/ ، ٩٠-٩٤

(١٠٢) . الديوان ، المجلد الأول ، مقدمة مأساة الحياة ٦ ، لحنات من سيرة حياتي وثقافتي ، ١٨

الليل يسأل من أنا  
أنا سره القلق العميق الأسود  
أنا صمته المتعبد  
فتعت كتهى بالسكون  
ولففت قلبي بالظنون  
وبقيت ساهمة هنا  
أرنو وتسألني القرون

أنا من أكون ؟

والريح تسأل من أنا  
أنا روحها الحيران أنكرني الزمان  
أنا مثلها في لامكان  
نبقى نسير ولا انتهاء  
نبقى نمر ولا بقاء  
فإذا بلغنا المنحنى  
خلناه خاتمة الشقاء

فإذا فضاء !

والدهر يسأل من أنا  
أنا مثله جيلة أطوي عصور  
وأعود أمنيحها النشور  
أنا أخلق الماضي البعيد  
من فتنة الأمل الرغيد  
وأعود أدفته أنا  
لأصوغ لي أمسا جديد

غله جديد

والذات تسأل من أنا  
أنا مثلها حيرى أحلق في الظلام



لا شيء يمنحني السلام  
أبقى أسئلة والجواب  
سيظل يحجب سراب  
وأظل أحسبه دنا  
فإذا وصلت إليه ذاب  
وخبا وغلب (١٠٣)

تؤلف الشاعرة في هذه القصيدة بين الذات وبعض الظواهر الطبيعية ( الليل ،  
الريح ، الدهر ) من خلال أسئلة هذه الظواهر ورد الشاعرة عليها فتمتزج الذات  
بالظاهرة في وحدة تشكل في النهاية الموقف الفكري للشاعرة . ولو تساءلنا عن  
السر وراء اتكاء الشاعرة على هذه الظواهر الثلاث بالذات لتبين لنا « أن الليل  
جزء من نسيجها الشعري وأنه رمز خارجي بغموضه وأنواره لعالمها النفسي  
وتفجرات الإلهام فيه » (١٠٤) أما الريح فلا انتهاء لها لا في الزمان ولا في المكان ، فهي  
مغتربة على الدوام زماناً ومكاناً ، أما الدهر ، أو الزمن فهو نهر الحياة المتدفق يمنح  
الأشياء وجودها ثم لا يلبث أن يحطمها من غير أن يعرف سبب لعبثيته هذه ،  
وخلاصة ذلك أن الزمن هو الوجه الآخر للحياة ، وأذكر أنني قرأت في مكان ما  
شيئاً يقرب من هذا يلخص مفهوم عبثية الحياة في أنها ليست أكثر من كأس ما أن  
يتملأ حتى يراغ ليمتلأ مرة أخرى . وبعد هل يكفي هذا في أن تنظم هذه الظواهر  
والذات في منظومة واحدة بحيث يصبح المشهد كأنه ركن لتشبيه كبير يتكون من  
طرفين الذات طرفه الأول والظاهرة طرفه الثاني ؟ ربما يكفي ذلك ، لأن المغزى  
الذي تهدف إليه القصيدة يتمثل في أن الغربة موجودة حتى في ظواهر الطبيعة ،  
وأن غربة الذات أشد وأعظم من غربة هذه الظواهر الطبيعية ، إنها كلها مجتمعة في  
الذات .

ولعل للقصيدة وجهاً آخر يلعب فيه الزمن دوراً مهماً في ربط هذه الظواهر  
الطبيعية بالذات في منظومة زمنية قوامها الخبرة ، فالليل ، والريح ، والدهر ظواهر

(١٠٣) الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ١١٢-١١٥

(١٠٤) عبده بدوي ، في الشعر والشعراء ، القاهرة ١٩٧٥ ، ٦٥

لخبرات زمنية متصلة ، في حين أنّ الذات خيرة زمنية منقطعة ينتهي وجودها بالوفاة . وحين تطل الذات من قلب الخيرة الزمنية المتصلة تجد شبح الاغتراب ماثلاً أمام عينيها ، فتعطف إلى الخيرة الزمنية المنقطعة ( الذات الإنسانية ) فتصطلم بالحجب والأسرار والألغاز . وهذا الاتصال بنوعية ، ( ظواهر الطبيعة + الذات ، الذات + الذات ) ، لا يعني غير محاولة البحث عن معادلة نفسية تحقق للذات نوعاً من التوازن الفكري بينها وبين العالم الخارجي ، ويتحقق للذات ما تنشده من توازن حين تنتهي كل عناصر الاتصال إلى موقف فكري مشترك هو الاغتراب .

وتتمتع الشاعرة بقدرة عجيبة على تطويع معجمها الشعري وتلوينه بخالات الموقف النفسي ، فتأتي ألفاظها وجملها وقد اكتسبت إشعاعات تزيد من قوتها على الإيحاء بمعاني الحزن والاغتراب والفقد على نحو لا يتعلق بوجود مادي وإنما يتصل بالمعنى النفسي ، تأمل ألفاظها : « القلق » ، « الأسود » ، « صمته » ، « المتعذر » ، « الظنون » في اللوحة الأولى ، و « الحيران » ، « لامكان » ، « لا انتهاء » ، « لابقاء » ، « الشقاء » « فضاء » في اللوحة الثانية ، و « حيرى » « الظلام » « أسائل » « يحجبه » « سراب » « ذاب » « خبا » « غلب » في اللوحة الرابعة ، ألا توحى لك هذه الألفاظ بالحالة النفسية وراء اختيارها وتلوينها ؟ .

ولا يعني ذلك أن الشاعرة تسرف في استخلام هذه الألفاظ دونما ضرورة بل على العكس من ذلك تأتي بها في موضعها الصحيح من الجملة الشعرية وفق بناء هندسي صلوم تتأزر فيه الألفاظ وعناصر الصورة في إبراز الموقف الشعوري .

ويقابلنا عند الشاعرة موقف آخر من اغترابها الفكري وذلك حين نجدها تدنين مجتمعها الذي يلفه الصمت والسكون حتى تحول كل من فيه إلى أشباح وطيوف ، غارقة في التفاهة ، مجردة من الشعور ، خاوية من العقل ، لا تعرف أنّ لها ماضياً ، ولا تدري لحياتها هدفاً ، لم تجرب الأسى ، ولا الشكوى ، ولا البكاء إنها باختصار مَيّنة بالمقلونة إلى حياة الإنسان النابضة بالحركة والكفاح

المستمر . تقول نازك من قصيدتها الفريدة « إلى العالم الجديد » :

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

من عالم الأشباح ، ينكرنا البشر

ويفر منا الليل والماضي ويجهلنا القدر

ونعيش أشباحا تطوف

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا

لا حلم ، لا أشواق تشرق لا منى

آفاق أعيننا رمد

تلك البحيرات الرواكذ في الوجوه الصامته

ولنا الجباه الساكنة

لانبض فيها لا انقاد

نحن العراة من الشعور ، ذور الشفاه الباهته

الماريون من الزمان إلى العدم

الجاهلون أسمى الندم

نحن الذين نعيش في ترف العصور

وتظل ينقصنا الشعور .

لا ذكريات ،

نحيا ولا ندري الحياة

نحيا ولا نشكو ، ونجهل ما البكاء

ما الموت ، ما الميلاد ، مامضى السماء (١٠٥)

شدت هذه القصيدة انتباه الدكتور ماهر فهمي في كتابه « الحنين والغربة في الشعر الحديث » فاجتزأ منها أبياتا — مدللاً بها على اشتداد الغربة الفكرية عند الشاعرة ، ثم علق عليها بقوله : « إنها غربة الشاعر يعيش وسط الصمت والسكون والاستسلام ، والحياة حركة نابضة متقلة تفكر وتحس وتتألم ،

---

(١٠٥) الديوان ، المجلد الثاني ، قرارة للوجه ، ٢٥١ وما بعدها

والأبيات لا تعبر عن ذلك وحسب بل ترسم المنحنى الحضاري الذي عنده يتحول السكون إلى حركة بما فيها من ثورة . والواقع أننا لا نستطيع أن نفهم الأبيات دون أن نشير إلى « الرجال الجوف » إليوت (١٠٦) . « ثم يورد الناقد أبياتا من قصيدة إليوت هذه معتمدا على عدد قليل من الأبيات ترجمها الدكتور إحسان عباس في كتابه « فن الشعر » ، ليدلل بها على تأثير نازك في هذه القصيدة بقصيدة إليوت « الرجال الجوف » ونحن لا ننكر أن تكون نازك قد اطلعت على قصيدة إليوت هذه بل على شعره كله ، فتوافذ الثقافة عندها كانت ولا تزال تطل على حقول الشعر العالمي ، ولذا فإن تأثيرها بما تقرأ ، حقيقة يمكن إثباتها أو نفيها إذا توفرت عليها دراسة تحليلية نقدية لكلا العاملين ، المؤثر والمتأثر ، وهنا مالا نجله متحققا في الحكم النقدي الذي أصدره الدكتور ماهر على قصيدة نازك حيث اعتبر فهم قصيدة نازك مرتبطا بفهم قصيدة إليوت . والحق أن قصائد إليوت « جيرونشن » ١٩٢٠ Gerontion ، و « الأرض اليبس » ١٩٢٢ و « الرجال الجوف » ١٩٢٥ ، و « أربعماء الرماد » ١٩٣٠ ، و « نورتن المحترقة » ١٩٣٥ Burnt Norton التي تلور حول التفاهة ، واللامبالاة ، والسأم ، والخواء الفكري الذي أصاب الإنسان في العصر الحديث كانت تعبيرا عن سقوط القيم الروحية في مجتمع تردي في حمأة الحضارة المادية الحديثة ، حتى فقد الإنسان فيها معنى وجوده الإيجابي في الحياة ، ولنا فليس غريبا أن يقول ت. س — إليوت عن هذا الإنسان في « نورتن المحترقة » .

Over the strained time ridden faces وجوه مজেلة يعلوها الزمن

Distracted from distraction by

ذاهلة من الحيرة بالهيرة distraction

Filled with Fancies and empty of

مملوءة بالأوهام ، والمعاني الفارغة meaning

(١٠٦) ماهر حسن فهمي ، الخنين والفرقة في الشعر العربي الحديث ، منشورات معهد البحوث

والدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٧ ، ١٣٦

Tumid apathy with no (١٠٧)

متورمة باللاهتمام ، واللاتركيز

concentration"

ويقول أيضا في الرجال الجوف :

نحن الفارغون

We are the hollow men

نحن المخطون

We are the stuffed men

يتكئ أحدهنا على الآخر

Leaning together

برعوس مملوءة بالقش . واحسرتاه

Headpiece filled with straw-Alas!

أصواتنا الجافة

Our dried voices, when

حين نتهاشم فيما بيننا

We whisper together

خافتة لا معنى لها

Are quiet and meaningless

مثل الريح في العشب الجاف

As wind in dry grass

أو كأرجل الفيران فوق الزجاج المكسور

Or rate leet over broken glass

في قبونا الجاف

In our dry cellar

Shape without form, shad without

مظهر بلا صورة ، وظل من غير لون

colour

Paralysed force, gesture (١٠٨)

قوة مشلولة ، إماعة من غير حركة

without motion

هذا هو إنسان إليوت — إنسان أوروبا الحديثة — تجرد من قيمه الدينية فتحول إلى إنسان تافه ، منحور من الناخل حتى العظم ، مشلول الحركة ، مملوء بالأوهام الفارغة ، وبعد ، فهل نقول إن نازك قد تمثلت أتمودجها البشري من إليوت ؟ احتمال ضعيف ، لأن نازك ليست مترجمة لإليوت ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الشاعر العربي المعاصر لا يصدر — كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل « في حزنه عن موقف خاص من الحضارة المادية ،

لأن أزمة الروح لم تصل بعد في حياتنا إلى الحدة التي تجعلها منطلقاً لأحزان الشاعر (١٠٩) . وعلى ذلك فليس هناك ضرورة تستلزم أن تكون قصيدة إليوت مفسرة لقصيدة نازك ، أو مفتاحاً لها ، لأن لقصيدة نازك مناخها الفكري والنفسي الذي لا يمكن تخطيه حين النظر في القصيدة . ترى نازك في هذه القصيدة أن هناك خللاً في البنية النفسية للمجتمع ، وهذا الخلل لا يقف تأثيره عند فئة دون أخرى بل هو وباء علم يشمل حتى المفكرين الذين يتوقع منهم أن يكونوا طلائع التغيير في مجتمع اعتاد على الاسترخاء فترة طويلة من الزمن ، في الوقت الذي أخذت فيه المجتمعات الأخرى تتسهم سلم الحضارة الحديثة . إن النزعة التشاؤمية عند الشاعرة تدفعها إلى أن تجرد مجتمعها من كل المقومات التي بها تتحقق إنسانيته ، فالإنسان عندها مزيج من عناصر الحركة ، والأحلام ، والأشواق والأملاني ، والمشااعر ، والذكريات فإذا انسلخ عنها فقد انسلخ عن الحياة نفسها ، لذا جعلت في مقابل الصمت ، والرماد والأشباح ، وبلادة الشاعر ، انكسر البشر ، وفرار الليل ، وجهل القدر والتقابل هنا هو تقابل بين الموت الممثل بالأشباح ، والحياة الممثلة بنفور البشر . ومهما يكن من أمر فينبغي ألا نأخذ هذه القصيدة ، مع نزعتها التشاؤمية ، بمعزل عن محاور الاغتراب الأخرى التي مرت بها الشاعرة ، فهي مزيج من عناصر الاغتراب الاجتماعي والفكري ، والقومي في بنية واحدة . وربما يتضح الموقف الفكري وراء هذه القصيدة حين نربطها ببعض قصائدها الأخرى التي تكشف لنا فيها عن خيبة أملها في عالمها العربي الذي لم يعطها ما تستحقه من تقدير بعد أن أعطته عسكرة روحها وفكرها :

كرهت ارتعاش الشفاه

برجع الصلاة

فقي كل لفظ خطيئه

تحيش بها رغبت دنيئه

(١٠٩) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، فضليه وظواهره الفنية والمحتوية ( دار العودة

بيروت ١٩٧٢ ) ص ٣٥٤

وعفت طموحي وبخشي الطويل  
عن الخير ، والحب ، والمثل العاليه  
وحقّرت سعيي إلى عالم مستحيل (١١٠)

ونجد النيرة ذاتها في قصيدتها « في وادي العيد » غير أن حديثها أشد وأعنف :

لأريد العيش في وادي العيد  
بين أموات وإن لم يدفنوا  
جثث ترسف في أسر القيود  
ومثايل اجتوهم الأعين  
آدميون ولكن كالقروود  
وضباع شرسة لا تؤمن  
أهدأ أسمعهم عذب نشيدى  
وهم نوم عميق محزن (١١١)

ليس هذا الموقف وليد لحظة انفعال ، أو ضعف ، ولكنه موقف فكري تتخله الشاعرة بعد أن فشلت قيمها في أن تتجانس مع قيم الآخرين من حولها . فإذا ما وضعنا قصيدتها السابقة في ضوء هذا الموقف تبين لنا أن الموقف الأول ليس بعيدا عن الموقف الثاني إن لم يكن الوجه الآخر له .

#### — ٦ —

حاولت الشاعرة تحت وطأة الاغتراب الذاتي ، ومعاناته المستمرة ، أن تتجاوز اغترابها ، إلى التفتي بالقومية العربية عليها تجد في ذلك عزاء لنفسها المحطمة ، وما أن قامت ثورة الرابع عشر من تموز في العراق عام ١٩٥٨ حتى اندفعت تغني غناء حميما في قصيدة بعنوان « تحية للجمهورية العراقية » ( ص ٤٤٩ ) ولكنها بعد ذلك أصبحت ضحيتها وذلك حين اضطرها — على حد تعبيرها — عسف الحكم وتهديده إلى ترك العراق والسكن بيروت عاماً

(١١٠) - الديوان ، المجلد الثاني ، شظايا ورماد ، ١٢٠-١٢١

(١١١) المصدر نفسه ، المجلد الأول ، عاشقة الليل ، ٤٩٢ وما بعدها

كاملاً<sup>(١١٢)</sup> وعلى الرغم من الإحباط الذى أصابها نتيجة لذلك فإنه لم يفت في عضدها أن تتغنى بالوحدة العربية وأن تندفع في هذا الاتجاه إلى أقصى مدى ممكن فغنت « أغنية للأطلال العربية » ( ص ٤٦٩ ) ، و « وردة لعبد السلام عارف » ( ص ٤٧٩ ) ، و « ثلاث أغنيات عربية » ( ص ٤٩٦ ) ، و « الوحلة العربية » ( ص ٥٢٢ ) ، ومن خلال الإطار القومي هاجمت الشيوعية كما في قصيدتها « ثلاث أغنيات شيوعية » ( ص ٥٧٠ ) ، ثم كان هذا التعميق لهذا الاتجاه القومي في قصائد رحة نلاقها في ديوانها « للصلاة والثورة » ففي هذا الديوان تتبنى قضية فلسطين بحرارة وتعبر عن الحزن العربي — بعيداً عن حزنها الخاص — أروع التعبير ، وتأمل قولها في مقدمة الديوان « ... فالصلاة هنا معدل حيّ للقيم الثورية ، والقيم الجمالية ، والقيم الإنسانية وهي تربية للروح والجسم ، وإكمال لإنسانية الإنسان ، ولهذا سميت هذه المجموعة « للصلاة والثورة » داعية الإنسان العربي إلى أن يرتفع بالجناحين الاثنين جناح الروح وجناح القتال ، وهما الجناحان اللذان سلح بهما الإسلام هذا الإنسان في كل زمان ومكان ليرتفع إلى أعلى ذرى إنسانيته فيدرك أبعاد الروح ، ويحقق حريته وحرية أمته ، ويمتلك الأرض التي استخلفه الله عليها ، وهناك الجناحان يرتبطان ارتباطاً وثيقاً في شعر هذه المجموعة ويعبر عن ذلك قولي :

ينتصر الإنسان  
يرتفع الأذان

فانتصر العربي على الظلم في فلسطين هو المعدل القتالي لارتفاع الأذان من قبة الصخرة<sup>(١١٣)</sup> .

وكان من الممكن أن ينقل هذا الاتجاه القومي الشاعرة من « قوقعتها » ومن علمها الحزين ، لو تحققت له إنجازات وانتصارات ولكن هذا الخط تمزق ،

(١١٢) — شلت من سورة حياتي وثقافتي ، ١٢

(١١٣) للصلاة والثورة ، ١٠-١١



وانكسر ، وهزم المرة بعد المرة ، ومن هنا أحست الشاعرة باغتراب على المستوى القومي . وتتوالى إحباطات الشاعرة حين تسقط مدينة القدس في أيدي الصهاينة ، ويعجز العرب عن استرداد المدينة المقدسة . وترى الشاعرة في قصيدتها « سومنة اسمها القدس » أن الله أعطانا القدس وحباها من كل خير وخصها بالبركة ، غير أننا لم نرع النعمة ولم نحافظ عليها فضاعت من أيدينا ، وأننا سنمثل أمم الله ، ليسألنا عما جنته أيدينا :

ويطوى الذبول

سنابلنا رب عفوك ، ماذا نقول

وفي عتباتك كيف ترى سيكون المثل

فأنت منحت الجناح الطليق ، ونحن اخترعنا القيود

وهبت لنا القدس أنت ، ونحن

دفعنا بها يا إلهي نعم

دفعنا بها لليهود<sup>(١١٤)</sup>

وتشتد غربة الشاعرة على المستوى القومي حين يدخل الجيش الصهيوني بيروت وصيدا ويقتل ثلاثة من قادة الفلّائيين ، ثم يهاجم مخيمات اللاجئين ويغادر البلاد دون أن يقف في وجهه أحد ، فتتمزق الشاعرة ، وتبكي ألما وحزنا ضياع الكرامة العربية ، والحالة السيئة التي آلت بالعرب إلى قبول النذل :

من البحر أقبل هاجم بيروت تحت الظلام

وجاس الشوارع ينسف يذبح

ويصدق في كفه طائر الموت يصدق

وبيروت وسنى تقاتله في المنام

أما في ديلر العروبة كلب فينبج ؟

أما من نعاج فتطح ؟

وهل نحن أعملة من رنخلم ؟

---

(١١٤) المصدر نفسه ، ٤٤

وحتى الرخلم ،  
له عصب ويمج المذلة ، ينهض للانتقام  
وحتى القبور المهانة ترتج فيها العظام  
وتغضب ، تهجم ، تجرح  
ويروث وبنى بلودية الحلم تسبح  
ويسرح فيها العدو ويمرح  
وفها دم فوق أرصفة الليل يسفح  
وعبر شوارعها من لظى تنفتح  
فكيف تلام ؟  
فكيف بحق الكرامة ، كيف تلام (١١٥)

يطلق هذا المقطع من القصيدة بشعور حاد يدفع الشاعرة إلى التجسيم ،  
وابتكار الصور التي تتبع من ذات طائفة بالقهر ، فتقابل بين المقلومة التي  
تصدر عن الحيوان والجماد حين يتعرض للهوان والمذلة ، وبين الاستسلام  
الذي استساغه الإنسان العربي المعاصر حتى جرعه المهانة والمنزل ، ولا شك أن  
المغزى من هذه المقابلة غير التكافؤ واضح وهو أن العربي المعاصر قد وصل إلى  
مرتبة في الشعور دون مرتبة الشعور عند الحيوان والجماد ، وليس وراء هذا  
كله غير الإحساس بالغرابة عما تراه من حوادث ومآس قومية تجعل الإنسان  
يفقد كل ما تبقى له من عقل .

ولعل مما يؤلم الشاعرة ويحطم نفسها ، ويعمق تيار الغربة عندها أن يجمع  
العربي المعاصر على نفسه بين خراب الأرض ، وضياح النفس ، وفي ذلك  
المهلك كل المهلك ، فالعدو يجد الأرض أمامه مفتوحة فيهلك الحرث والنسل ،  
والعربي المعاصر يعجز عن أن يتصلى له ، فيهرب من واقعه المر إلى اللذات  
الحسية المحرمة لتسيه واقعه الحزين :

جنوب لبنان قرى مروعه

أوصالها مقطعه  
سكانها إلى القبور جثث مشيعه  
يوتهم خرائب متثورة أعملة مغلغه  
حرائق مندله

.....

أغنية جديدة تنشدها نجاة  
هذا المساء حفلة ساهرة وعشر راقصات  
عري وخمر خاسر من لم يذق  
الكأس تلو الكأس حتى يترغ الأفق  
حتى نكون قد تخلصنا من اليهود  
وبالأغاني قد رصفنا دربنا الحر ، غدا نعود  
إلى فلسطين فيالكؤوس حررنا تراب الوطن المفقود

.....

لبنان طفل ضائع ، خلوده ممتقه  
ألفاظه راعشة متقله  
ويستجير كل يوم صارخا بالأمم المتحده  
يصب ما بين يديها أدمعه  
يشكو لها ما يصنع العدو يجرها سدى أن تمنعه  
يسألها أن تصفعه

.....

في مطعم الوادي خمور جيده  
ياسيدى وتنتقي من تشتهي : آنسة أو سيده (١١٦)

تنكيء الشاعرة في هذه المقاطع من القصيدة على عنصر المقابلة ، في محاولة  
منها لإبراز مجمل الواقع العربي الشاذ وتعريته ، وبخاصة ما يتصل منه بالوضع  
اللبناني ، فتقابل بين قرى الجنوب اللبناني التي أحالها العدو إلى خرائب ، بعد

---

(١١٦) المصدر نفسه ، ١٢٦ - ١٢٩

أن فتك بأهلها ، وبين إقبال الناس على المتع الحسية بكل صنوفها ، من غير أدنى إحساس بالمسئولية القومية ، أو الإنسانية تجاه إخوتهم المتكويين ، وعلى ذلك فالشاعرة ترى أن هناك خللا في هذا المجتمع بين السلوك الجمعي لأفراده وبين واقعهم المر الذي يحتم عليهم مواجهته والتعامل معه من منطلق السلوك الحضاري لا الهروب منه إلى اللذات والمتع المحرمة . ومن غور المعاناة تجسم الشاعرة ضعف لبنان في طفل مخطوف اللون ، مروع ، مرتعش الألفاظ ، يستغيث بالأُم المتحللة من علو غادر — بعد أن تخلى أهله وذووه عن نصرته — فتضيق استغاثته وسط أروقة الأُم المتحللة ، ويبقى لبنان يلحق مأساته ومن قاع المأساة تنشط الحياة اللاهية ، وهذا هو ما يعمق إحساسها بالاغتراب على المستوى القومي ، بعد أن عاشت اغترابا على المستوى الذاتي ، وهكذا انتقلت من اغتراب إلى اغتراب ، ومن حزن إلى حزن ، ومن هنا يمكننا أن نقول إنَّ الشاعرة تحملت عنايين لا عذابا واحدا ، ولها نَجْد عندها الاغتراب المضاعف ، والحزن المضاعف .

## ( ٧ )

وتلقت الشاعرة حولها لتري منفذا للفرار ، فقد كان الحزن باهضا ، والاغتراب ممضا ، وفي وسط الظلمة ترى « مشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة » فتكون لها انعطافة جديدة باسم الدين ، وباسم التصوف ، ولا نقصد بهذا دين المتدينين ، وصوفية المتصوفين وإنما نقصد دين الشاعر ، وصوفية الشعر ، ولقد رأينا الاتجاه القومي يتلون ببطء بالدين ، فإذا ربطنا الموضوع بالظروف المحيطة به وجدناه في صميم القضايا القومية ، ثم نجد عندها نبرة دينية مشعة تخط لها مجرى هادئا في أول الأمر ثم هادرا بعد ذلك ، ومثال على ذلك أنَّ الشاعرة تلقت بطاقة تهينة بعيد الفطر من أحد الذين تعرفهم ، وكانت البطاقة مرسوما عليها مسجد قبة الصخرة بالقدس ، وما كادت الشاعرة تتأمل البطاقة حتى تفجرت قائلة بسرعة إلى حد أنها كتبت هذه الأشرطة على ظهر البطاقة ، والأشطر تقول :

ياقبة الصخرة  
يلورد ، يا ابتهالة مضيفة الفكره  
وياهدى تسييحه علوية النيره  
ياصلوات عذبة الأصناء  
جاشت بها الأبهاء  
ياحرقة المجهول ، ياتعطش الإنسان للسماء  
يلوله الركوع ، ياطهره  
يلوردة الخشوع ، يانداه يعطره(١١٧)

فهناك مفردات دينية غزيرة تتمثل في « قبة الصخرة » ، « ابتهالة » ،  
« هدى تسييحه علوية » ، « صلوات عذبة » ، « المجهول » ،  
« السماء » ، « الركوع » ، « الطهر » ، « الخشوع » . ويندر أن نجد  
هذا النوع من الغزارة في شعرها من قبل ، ومما يدل على ذلك قولها في قصيدة  
أخرى :

وقامر جهالنا بالضحي بالرى ، بالسهول  
بسوسنة اسمها القدس ، نامت على ساقيه  
إلى جانب الرايه  
وفوق ثراها انخنت داليه  
وتمطر فيها السماء خشوعا ، تصلي الفصول  
ويركع سنبها ، تهجد فيها الحقول  
وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسول  
فماذا صنعنا بوردتنا الناصعه  
الهي تعلم أنت ، ونعلم ماذا صنعنا(١١٨)

ثم نرى لها قصيدة بعنوان « الهجرة إلى الله » ، وهي قصيدة توضح  
الطريق الجديد الذي اخترته الشاعرة ، وكيف أنها قامت بهجرة من عالمها

---

(١١٧) المصدر نفسه ، ١٤٩-١٥٠

(١١٨) المصدر نفسه ، ٤٢

القديم ، وكيف أنها عبرت في طريقها التهجّد ، والقرنفل ، والآس ، والموت ،  
والقبر ، والفلاح ، والفأس ، والطفل ، والشيخ ، والصوفي ، والراهب ،  
والبحر ، والعين والشفة ، والجرس ، والليل ، والنحاس ، والأغنية والحزن ،  
والورد ، والترتيل ، والقبيرة واللاجئة ... الخ . إذا فهي رحلة طويلة كابدت  
فيها الشاعرة مكابدة كبيرة وصرحت بطول الرحلة :

مليكي طالت الرحلة ، طالت ، وانقضت أحقاب  
وبين عوالم مقفلة أبحرت ، أسأل ، أسأل الأبواب<sup>(١١٩)</sup>

ثم كان أن صدعت بالنبوة ابتداء من تلويح القصيدة في التاسع والعشرين من  
حزيران عام ١٩٧٣ ، فقد قالت في مختتم القصيدة :

ونحن هنا أضعنا الدين  
وقاتلنا أحبتنا الفدائيين  
سكبنا الدم في بيروت ، أهرقناه في عمان  
بأيدينا جعلنا أرضنا مقصلة الإنسان<sup>(١٢٠)</sup>

ثم تخطو على طريق التصوف الشعري — إن صح التعبير — خطوات واثقة  
بقصيدة « اختلاجات نحو القمة البيضاء » تسكب فيها مشاعرها الفياضة نحو  
المطلق في مناجاة حللة ، تعتذر في نهايتها عن قيودها التي تحد من انطلاقها إلى  
المطلق ، وتتساءل عن الطريقة التي تذيب بها قيودها وتنقي وجودها لتصل إلى  
الله :

آه يا ملكي ، آه يلاني  
إنّ قلبي عار  
وجهودي انتحل  
ودمي صامت ، والتقاطي معطل  
آه لو أتحلل

---

(١١٩) المصدر نفسه ، ٧٤

(١٢٠) المصدر نفسه ، ٧٦

من قيودي لكن أتلوق ضوءك  
وأشارف نوعك  
إن عطرك أعذب من كل شيء وأجمل  
وضياؤك منسكب ، ونشيدك جدول  
ونسيمك مخمل  
فمتى سوف أرحل ؟  
لضفافك ؟ كيف أذيب قيودي ؟  
وأنقي وجودي ؟  
كيف أهرب ؟ إنَّ طريقي مقفل  
وستلوى البليد الكثافة مسدل  
وستلوى مسدل (١٢١)

ولعل مما يلفت النظر أن معجمها الشعري هنا يتلون برموز المتصوفة فنجد عندها « القيد » ، و « التحلل » و « الضياء » ، « والرحيل » « والستر » غير أنها لا تعني بها ما يعنيه المتصوفة ، فهي ليست متصوفة بالمعنى الدقيق للتصوف ، غير أنَّ حبها الشديد للخالق ، ومناجاتها له في الليل (١٢٢) وراء هذا اللون من المعجم الشعري الذي تزخر به القصيدة . ولا شك أن هذا التيار الذي سبحت فيه الشاعرة سوف يجرها من غربتها ، ويظهر نفسها من شوائب الحياة .

ومهما يكن من أمر فقد حاولت الشاعرة في بادئ الأمر أن تتوازن مع عنصري الدين والثورة فقالت في مقدمة ديوانها « للصلاة والثورة » « لتبرير هذا الاسم » ..... فهو يمثل في نظري جانبي الإنسان الكامل في هذا العصر . أمَّا الصلاة فهي رمز الجانب الروحي فيها ، هي الورود التي تنبت في النفس الإنسانية من أثر اتصالها بالمنايع الأزلية الجميلة منابيع الله ، وهي تشمل كل ما لا تفسير له من حياة الإنسان الغامض الممعن في الغموض ، كالأحلام التي

---

(١٢١) المصدر نفسه ، ١٤٧

(١٢٢) لمحات من سورة حياتي وثقافتي ، ١٩

تكشف لنا أحيانا أحداث المستقبل كشفا لا يمكن تعليله علميا ، ومثل انكشاف الغيب للإنسان في لحظات التجلي والكثافة الروحية ، ومثل أثر الصلاة ، والدعاء في تحقيق رغباتنا ، ومثل الإحساس الغامض في القلب الإنساني بأن الموت ليس فناء وإنما وراءه حياة لا بد منها ، وسوى هذا من غيبيات لا يمكن تعليلها بالمحسوس ، هذا كله عن « الصلاة » . أما الثورة ، الجانب الثاني من العنوان ، فهي عندي رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية وشر وطغيان وقبح وظلم في الحياة الإنسانية » (١٢٣) .

وعلى أية حال فالنيرة هنا هي النيرة ذاتها في ديوان « يغير ألوانه البحر » فهي تفتح قصائدها الكبيرة الرحبة مثل قصيدة « الماء والبارود » بالله أكبر ، ثم تحولها إلى « بناء عروضي » في معمل القصيدة ، متكئة في ذلك على قصة إبراهيم وإسماعيل وهاجر كما نعرف من التراث الإسلامي (١٢٤) ، ثم تتجاوز هذا العالم الذي يعتمد على نصوص قرآنية إلى عالم التصوف بتلك القصيدة العميقة المسماة « زنايق صوفية للرسول » ، والتي تعتبر قصيدة حب من نوع عصري جديد ، والتي كان وراءها اقتراب طائر بري منها وهي في مصيفها بلبنان ، وكان الطائر يقترب منها بل يلاحقها ، ويلطفها ، إلى حد الأنس به ، ولمس ريشه ، وقد سمته أحمد :

واسمك يا طائري أعذب اسم : أحمد : أحمد

أحمد كانت عينه بحراً

تسقي يلب الوجود كانت تنثر عطرا

تثبت في الصخر مرج شلر واقحوان

تسيل نهرا

من زعفران

أحمد كان يانعا تنمى اللوالي إلى جبينه

..... أحمد لاذ بي وثمى أهذاب لحني

(١٢٣) للصلاة والثورة ، ٨-٩

(١٢٤) يغير ألوانه البحر ، ٢٥



في وله راعش الحنان

أحمد من ضوئه سقاني

أحمد كان البخور والشمع في رمضاني

أحمد كان انبلاج فجر ، وكان صوفية الأغاني

وأحمد في مروج تسيحة رماني

كلا جناحيه بعثاني

كلا جناحيه للمماني (١٢٥)

ثم تحيي قصيدة « دكان القرائين الصغيرة » وقصائد أخرى ، وكلها تؤكد انتماء الشاعرة إلى روح الدين ، وإلى أن فهمها للدين ينتمي إلى العقيدة قبل أن ينتمي إلى الشريعة ، وينتمي إلى الحيوية والنضلة والدينية قبل أن ينتمي إلى الرهبة والأخروية ، وعلى هذا المعنى يصبح الدين أحد العوامل الرئيسية لتأصيل الإنسان وتثبيته في الأرض (١٢٦) ، وخلاصة القول أن الله كان عندها نبع الحنان والروعة ، وإن الدين صار عندها أحد جانبي التكامل بالنسبة لإنسان العصر ، وفي ضوء هذه النظرة نرى أن الشاعرة تودع عالم الاغتراب الموحش ، وذلك لأنها تجاوزت الرحلة القاسية إلى عالم جليلد مزهر بالحنان ، وبالروعة بعد الروعة ، وإذا كان بعض الباحثين قد جعل إبراهيم أنموذجاً للإنسان المتمركز حول ذاته ، والذي لا يقيم علاقات مع الآخرين ، وأن « المسيح » أنموذج لعلاقة الحب التي تكون بين الأب والابن ، فإن الشاعرة قد جعلت لها أنموذج جديداً — وبالتالي محورا شعريا — هو محمد الذي هو رمز حقيقي للصلاة والثورة ، وهذهقفزة جديلة في مفاهيم الشاعرة .

وخلاصة القول أن الشاعرة وجلدت خلاصتها الحقيقي ، من زيف الحياة في الجانب الروحي بكل ما فيه من روحانية ، وشفافية وطهر ، فنمت وتعلقت به حتى أصبح يمثل ظاهرة بارزة في المرحلة الراهنة من شعرها « ولعل » هانز ميرهوف « كان على حق حين اعتبر الدين والتصوف مخزنين يزودان الإنسان

(١٢٥) المصدر نفسه ، ٥٩-٥٧

(١٢٦) وهذه النظرة تتفق مع نقد هيجل للاهوتيين في عصره ، ونقد أي حيان التوحيدي لبعض علماء الدين المتشددين في كتابه « الإشارات الإلهية » انظر محمود رجب ، الاغتراب ص ١١٩

بوسائل للخروج من المآزق الكئيبية وذلك من خلال الإيمان بالقيادة والخلاص والحيمة الأبدية(١٢٧) .

ومهما يكن من أمر فإن الشاعرة كانت صادقة مع أدواتها الشعرية ، ومع قبضتها القوية على أنغام الموسيقى التي لا تسمح لها بالضياح والتشتت ، وينسحب هنا أيضا على معمارها الشعري ، ذلك لأن شعرها ليس وليد « الدفقات » ، و « الشحنات » السريعة ، وإنما وليد التأمل العميق ، والمراجعة التي لا تنتهي ، ومن هنا تخرج القصيدة مثل « السبيكة » من نثر التجربة ، وقد يحدث أن تخرج الشاعرة عن هذا كما لاحظ عبد الجبار داود البصري حين تعرض لمراثيها ، فقال : « وحين نتأمل هذه المراثي نجد فيها عوالم متخلفة من تجربتها السابقة ، وأبرز هذه العوالم البحث عن الصور المشرقة والألوان الفاتحة ، والشخوص الصغيرة الناعمة في الوقت الذي تستدعي/ فيه التجربة استعمال الأصباغ القاتمة »(١٢٨) ومن وجهة نظرنا نعتقد أنها خطت للمراثي طرقا جديدة بعيدة عن الافتعال ، وتكثيف الأحزان المعروفة في تراث المراثي العربي ، فهي لم تصور الألم الذي يعقب الموت بصورته التقليدية التي نجدها في المراثي وإنما نظرت إليه — في ضوء قراءتها في الإنجليزية والفرنسية — على أنه شفاف ونور لا بد من الاستسلام له :

افسحوا الدرب له ، للقادم الصافي الشعور  
للغلام المرهف السابح في بحر أريج  
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج  
إنه جاء إلينا عابرا خصب المرور  
إنه أهلاً من ماء الغدير  
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج(١٢٩)

---

(١٢٧) هانز ميرهوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة د. أسعد زووق ، ( مؤسسة سجل العرب ، القاهرة

١٩٧٢ ) ص ٨٤

(١٢٨) عبد الجبار داود البصري ، نازك الملائكة — الشعر والنظرية — ( مطبوعات وزارة الإعلام

بغداد ) ص ١٦٠

(١٢٩) الديوان ، المجلد الثاني ، قرارة الوجه ، ٣١٣ .

وهي نفسها تقدم لقصيدة « ثلاث مرات لأمي » بقولها : « قد يكون الشعر بالنسبة للإنسان السعيد ترفا ذهنيا محضا ، غير أنه بالنسبة للمحزون وسيلة حيلة . وقد كانت القصائد الثلاث التالية محاولة للتعزي لجأت إليها على أثر وفاة أُمِّي في ظروف محزنة ، عانيت منها معاناة خاصة ، ولم أجد لأُمِّي منفلا آخر غير أن أحبه وأغني له » (١٣٠) .

من هنا كله ندرك أنَّ الشاعرة عاشت تجربة الاغتراب على عدد من المستويات وأنها كما عرفت الصراع الديني ، عرفت الصراع الإبداعي ، والصراع النفسي ، والصراع الفكري بالإضافة إلى الصراع الديني ، ذلك لأنها بدأت في أول الأمر مزورة عن الدين ، ومبتعدة عن قضاياها ، ومفرداته وصوره ، ولكنها في نهاية الأمر أنست إليه ورأت فيه الملاذ ، بعد أن آوت إلى قمة فيه تسمى قمة التصوف ، ولقد كانت في كل مراحلها شاعرة ، فالشعر هو الذي كان يوجهها نفسيا ، وعاطفيا وفكريا ، وهو الذي شكل كل خطوة في حياتها ، وأخيرا فهو الذي أعطانا هذا النبع الثر من الشعر والذي يعتبر في الوقت نفسه من أروع ما أعطاه العصر . ثم ينبغي أن نعتزف بأنها « رادت » مسيرة الشعر ، وأنها لم تتسلق أشجار الآخرين ، ذلك لأنها كانت علامة على الطريق في الشعر ، وعلامة على الطريق في الاغتراب .



رمزية الليل  
قراءة في شعر نازك الملائكة

جابر عصفور

كلية الآداب — جامعة الكويت



## ١ - الأصول :

عندما تحدث جبران خليل جبران ( ١٨٨٣ - ١٩٣١ ) عن « الليل » ، ملاذ العشاق والشعراء والمنشدين ، وموطن الأشباح والأرواح والأخيلة ، ومنبع الشوق والصبابة والتذكر ، في نغميته الشعرية « أيها الليل » ، كان حديث جبران ينطوي على مفهوم جديد في الشعر العربي الحديث ، كما كان ينطوي على رمز إبداعى أساسى ، تخلقت عناقيله وتأسست دلالاته ، في قصائد الرومانسية العربية ، وانسربت منها إلى ما أعقبها من تيارات . وكان المفهوم الجديد يقتزن بحساسية متوحدة ، تنطوي على العزلة والألم ، وتتلفع بتمرد والظلام ، وتتسحب من حيلة الواقع الخشن التي يمثلها النهار إلى حيلة الحلم والمثال التي يمثلها الليل ، وتشوق إلى المجهول والغامض والمحبوب ، بالقلع نفسه الذي تؤثر حنو القمر وإبهامه على قسوة الشمس ووضوحها . وكما كان هذا المفهوم الجديد يقتزن بالشاعر المتوحد الذي اعتزل في العالم ، وتمرد عليه بقلع ما اغترب فيه ، كان هذا المفهوم يوحد بين الشعر وخفق الوجدان ، ملحا على حدس القلب وشفافية الروح ، نافيا تحليل العقل وبرودة التأمل . وكان الليل رمزا أساسيا ، يقتزن بهذه الحساسية المتوحدة ؛ فالليل موطن الأسرار ، ومنبع الشعر والوحي والإلهام ، والملاذ الذي يلوذ به الشاعر المتوحد ، في غربته واغترابه ، على نحو يماثل بين السعي في الليل والاتحاد به وبين السعي وراء القصيدة والاتحاد — من خلالها — بالحقيقة المطلقة للإبداع .

ولقد كان ليل جبران شبها هائلا جميلا ، ينتصب بين الأرض والسماء ، متوجا بضوء القمر ، متشحا بثوب السكون ، يحنو على الغرباء والمتوحدين ، حاملا قلوبهم وأرواحهم إلى علم يخلو من قسوة النهار . وفي حضرة هذا الجبل الخاني ، الشاخص بين المغيب والشرق ، تتجول الأضداد ، وتولد المفارقة التي ينطوي عليها الإبداع والكشف . ولذلك يتحد جبران بالليل ، في الظلمة الصافية ، كما يتحد الصوفي بالحقيقة المطلقة ، في لحظة الكشف التي تجمع بين النبي والشاعر . ويتحول الليل ، هذا الجبل الخاني ، ليصبح رمزا للمطلق الذي تتحد به الأنا المبدعة للشاعر المتوحد ، بعد أن صارت شبهة به ، وبعد أن ألفتها حتى امتزجت به :

« عندما ملئت نفسي البشر ، وتعبت أجفاني من النظر إلى وجه النهار ، سرت إلى تلك الحقول البعيدة ، حيث تهجع أشباح الأزمنة الغابرة ..

هناك رأيتك أيها الليل ورأيتني ، فكنت بهولك لي أبا وكنت بأحلامي لك ابنا ، فأزيت من بيننا ستائر الأشكال وتمزق عن وجهينا نقاب الظن والتخمين ، فأبعت لي أسرارك ونياتك ، وأبنت لك آمالي وآمالي ، حتى إذا تحولت أهوالك إلى أنغام أعذب من همس الأزهار ، وتبدلت مخلوفي بأنس أطيب من طمأنينة العصافير ، رفعتني إليك ، وأجلستني على منكبيك ، وعلمت عيني النظر ، وعلمت أذني السمع ، وعلمت شفتي الكلام ، وعلمت قلبي محبة ما لا يبعه الناس وكره ما لا يكرهونه ، ثم لمست بأناملك أفكاري فلدفت أفكاري نهرا راكضا مترنما يجرف الأعشاب النابتة ، ثم قبّلت بشفتيك روحي فتأملت روحي شعلة متقدة تلتهم الأنصاب اليابسة . » (١)

لقد كان جبران يؤسس — بهذه الرؤيا — تقاليد رمزية جديدة ، في الشعر العربي الحديث ، تعود إلى الربع الأول من هذا القرن ، إذ كتب جبران نثرته

---

( ١ ) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ، قدّم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نصيمة ، دار صادر بيروت ١٩٦٤ ، ص ٣٨٤ .



الشعرية « أيها الليل » ونشرها عام ١٩١٣ ( في العدد الأول من مجلة « الفنون »<sup>(٢)</sup> ) وذلك قبل سبع سنوات من إعادة نشرها في « العواصف » [ دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٢٠ ] آخر كتابات جبران العرية ( . وفي ثنايا هذه التقاليد الرمزية ، تنسرب قصائد « الليل » لتحل عناقيدها الدلالية ، بما تنطوي عليه من علاقات ، صورة الشاعر العربي الحديث ، في قطيعته الأولى مع التقاليد الإحيائية ، وسعيه اللاهب وراء مفهوم متميز للشعر والشاعر .

وبالقدر نفسه ، كان جبران يصور — بهذه الرؤيا — شعائر تلقيه أسرار الإبداع ، من خلال اتحاده بالليل ، ويحوم حول عناقيد الدلالة الرمزية التي انطوى عليها عشق الليل عند شعراء الرومانسية الغربية ، خصوصا نوفاليس Novalis ( ١٧٧٢ — ١٨٠١ ) ، ذلك الذي رأى في الظلمة الصافية لليل نبعاً للكشف ، ومصدراً للإلهام ، ورحماً مقدساً للإبداع<sup>(٣)</sup> . ولذلك يفرق « الليل » ترابطاته المألوفة في أذهاننا ، ويتحول إلى اله اسطوري ، رمز صوفي ، كينونة علوية مقدسة ، تبيح أسرارها الروحية للشاعر الذي اصطفته ، من بين كائنات النهار ، لتفتح له مغاليق الإبداع ، وتسرى به إلى سموات لا يصل إليها أقرانه من البشر الغارقين في سراب النهار . وتحول ظلمة الليل الصافية لتغدو النبع العلوي الذي تنساب منه معرفة حدسية ، تنسرب معها بوارق الوحي ولوامع الإبداع .

وتجسد القصيدة هذه المعرفة ، تهبط بها — بعد الإسراء — إلى الأرض ، حاملة الخصب كأنها النهر الراكض « يجرف الأعشاب النابتة » ، وحاملة التجدد كأنها الشعلة المتقدة « تلتهم الأنصاب اليابسة » ، فتنتطوي القصيدة على دالين متوازيين ، في عناقيد الليل الرمزية ، أعنى « الماء » و « النار » ، وكلاهما

---

( ٢ ) راجع عبد القادر القط ، الاتجاه الوجعاني في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٢٥٦-٢٥٧ .

( ٣ ) راجع :

Muhammad Abdul-Hai, Tradition and English and American

Influenc in Arabic Romantic Poetry, Ithaca Press, London 1982, PP. 52-54.

يتصل — فيما يتصل — بالطهارة والتجديد ، ويقترن — فيما يقترن — بانبعاث المعرفة والخصب .

ولكن تظل القصيدة — مع هذين الدالين ، أو بسببهما — خلقاً ليلياً ، ينتج عن اتحاد بين محب — هو الشاعر — ومحبوب — هو الليل . وتتطوي لحظة الوصل التي يبدأ منها الحب على طرفين متجلوئين ، تنحل ثنائيتهما مع الاتحاد ، ليغلو كل طرف مجلي لقرينه . ويتخذ الشاعر صورته المفارقة ، في اتحاده مع الليل ، فهو أقرب إلى النسي ، أو الصوفي ، عندما يفلق كلاهما كينونته الدنيوية ، ليسلم نفسه إلى الكينونة المطلقة ، في إسرائاً روحي ، ينتهي باتحاد المطلق بالنسي ، أو تجلي المقدس من خلال البشري . وبقدر ما يتعلم قلب الشاعر « عبة ما لا يحبه الناس وكرهه ما لا يكرهونه » في هذا الاسراء ، يغلو وجود الشاعر نفسه مثلاً يشف عن ممثوله الذي يتجلى فيه ، فنقرأ في جبران :

« لقد صحبتك أيها الليل حتى صرت شبيها بك ... وأحببتك حتى تحول وجلاني إلى صورة مصغرة لوجودك .. أنا ليل مسترسل منبسط هاديء مضطرب ، وليس لظلمتي بدء وليس لأعمالي نهاية ، فإذا ما انتصبت الأرواح متباهية بنور أفراحها تتعالى روحي متجملة بظلام كآبتها »<sup>(١)</sup>

هذه الصورة المتميزة للشاعر الذي تتعالى روحه « متجملة بظلام كآبتها » تقترن ببعد دلالي آخر لليل ، أعنى بعداً يغلو الليل فيه قرين لون من العزلة التي يتعشق فيها المتوحد كآبته ، كما يتعشق نرجس Naricissus صورته . وذلك بعد يصل بين جبران وأقرانه من شعراء الرومانسية العربية ، خصوصاً الشامي الذي قال : ( ١٩٠٩ — ١٩٣٤ )

غنني صوت الظلام المكتئب إنسي أهواه

وأبو القاسم الشامي مثل جبران ، يقترن الليل عنده بلحظات التوحد ، حين

( ٤ ) المجموعة الكاملة ، ص ٣٨٤ — ٣٨٥ .

( ٥ ) ديوان أبي القاسم الشامي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص : ١٢٩ .

تفصل الأنا المبدعة للشاعر عن الآخرين ، نافرة من عالمهم الذي لا تطيقه ، ساعية وراء اكتشاف الحقيقة التي تضفي على كل شيء معنى ، وذلك في اسراء يصل حاضر الأنا بماضيه ، ليشف عن مستقبلها . وفي هذا الاسراء يفتن الاستيطان بالتذكر ، من حيث هما مظهر للتوحد ، ومن حيث هما تعبير عن نفاذ أكثر عمقا في عوالم الأنا الذاتية .

و يصل التأمل إلى غايته ، في هذا الاسراء ، أي إلى حيث تهجع « أشباح الأزمنة الغابرة » عند جبران ، أو « أرواح الموتى في رموس الدهور » عند الشابي . ولذلك يفتتح الشابي مذكراته ، على هذا النحو :<sup>(٦)</sup>

« في سكون الليل ، ها أنا أجلس وحدي ، في هاته الغرفة الصامتة ، إلى مكتبي الحزين ، أفكر بأيامي الماضية التي كفتها الدموع والأحزان .. وأستعرض رسوم الحياة الخالية التي تآثرت من شريط ليالي وأيامي ، وذابت بها صروف الوجود إلى أودية النسيان البعيدة النائية . أنا جالس وحدي في سكون الليل ، أستعرض رسوم الحياة ، وأفكر بأيامي الجميلة الضائعة ، واستثير أرواح الموتى من رموس الدهور . ها أنا أنظر إلى غيابات الماضي ، وأحلق بظلمات الأبد الغامض الرهيب » .

إن مشهد الشاعر المتوحد المتأمل ، في هذا المفتتح من المذكرات ، مشهد نمطي في التقاليد الرومانسية ، يتكرر عند كثير من الشعراء ، وينطوي على دوال لا سبيل إلى اغفالها . والشاعر المتوحد ، في حضرة الظلام ، يمثل بؤرة المشهد الذي يلقه الحزن والأسى . ويفضي الظلام — بترابطاته الدلالية — إلى المجهول ، أي إلى « الأبد الغامض الرهيب » . وتبتعث العلاقة بين التوحد والظلام الماضي ، فتوقظه من « أودية النسيان البعيدة النائية » ، لتستحضره الذاكرة عبر « شريط الليالي والأيام » . وتتعارض « الأيام الجميلة الضائعة » مع « الأيام الماضية التي كفتها الدموع والأحزان » ، أعني التعارض الذي

( ٦ ) أبو القاسم الشابي ، مذكرات ، الدار التونسية للنشر ( د.ت. ) ص ٩٠ .

ينسرب معه الموت في خطوط المشهد ، فيثير التذكر « أرواح الموق من رموس الدهور » ، وينتهي الاستبطان إلى « ظلمات الأبد الغامض الرهيب » .

والتأمل — في هذا السياق — فعل آخر يقترن بعملية التألف والحب التي تحدث عنها جبران ، أعنى أنه الفعل الذي يتحول به الليل إلى مجلى للأنا المتوحلة ، كأنه مرآة لها ، ترقب فيها ماضيها وحاضرها ومستقبلها ؛ فتمعن الأنا النظر في الليل وهي تمعن النظر في ذاتها ؛ على نحو تنقسم فيه الأنا إلى فاعل للتأمل ومفعول له ، ولكن ينطوي المفعول على غموض الليل وظلمات أبده .

وفي هذا المجال الدلالي يغدو الليل وجها آخر للأنا ، يوجه استبطانها بقدر ما يشكله تأملها . وعندما يتبادل الوجهان موضعهما يقترن الليل بالذاكرة التي تفتح مغاليقها على الماضي الفردي الذي يقترن بالتجربة الخاصة للأنا المتوحلة ( حيث « الأيلم التي كفتها الدموع والأحزان » أو « الأيلم الجميلة الضائعة » ) وعلى الماضي الجمعي الذي يغدو ماضيا كونيا ، ينسرب في اللاوعي الجمعي للبشر ( حيث « أودية النسيان البعيدة النائية » في « رموس الدهور » ) . وعندما يتبادل وجه الليل ووجه الأنا موضعهما ، على هذا النحو ، تنعكس صفات كلا الوجهين على الآخر ، فتجسد الأنا — من ناحية — عبر كائنات الليل وعناصره ، ليقول جبران (٧):

« في نفسي المظلمة كواكب ملتمة ينثرها الوجد عند المساء ..  
وفي قلبي الرقيب قمر يسعى تارة في فضاء متبلد بالغيوم ، وتارة  
في خلاء مفعم بموكب الأحلام » .

أو يقول الشابي (٨):

يا قلب ! إنك كون مدهش عجب      إن يسأل الناس عن آفاقه يجموا  
كأنك الأبد المجهول ، قد عجزت      عنك النهى ، واكفهرت حولك الظلم

---

( ٧ ) الأعمال الكاملة ، ص : ٣٨٥ .

( ٨ ) ديوان الشابي ، ص : ٢٥٩ .

ويكتسب الليل — من ناحية ثانية — صفات اللاوعي الفردي والجمعي للأنا، فيغدو ليلاً إنسياً مثلما يغدو ليلاً أنثروبومورفياً. وكأن الليل الصورة الموازية للأنا المتوحدة للفرد بمشاعره وعواطفه، وكأن الليل — في الوقت نفسه — نموذج أسطوري، يذكر بتلك التماذج العليا التي تحدثت عنها مود بودكين<sup>(٩)</sup>؛ ذلك لأنه يتشخص — غير مرة — في صورة ذلك « الجبار » الذي يؤدي — مثلما يساهم في — شعائر طقسية تتطوي على دلالات لافتة. ويمكن التقاط بعض هذه الدلالات وتأملها، من خلال قصائد متعددة للشابي، من قبيل: « النجوى »، و « في الظلام »، و « أنشودة الرعد »، و « أيها الليل »، و « المساء الحزين »، و « زوبعة في الظلام »، و « في سكون الليل »؛ إذ ترابط هذه القصائد فيما بينها، على أساس علاقات قارة، تشكل أحد المحاور الرمزية الفاعلة في شعر الشابي.

ومن خلال هذه العلاقات، يبدو الليل مجلي آخر لصورة « النبي المجهول » التي تقمصها الشابي<sup>(١٠)</sup>:

كم سمعت الليل يسعى، هامساً في خشوع الكون أثنت الشعور  
وهلواء الليل يسعى حارساً للملاك الحب، في صدر الأثير  
يسكب الحب بألوان الوفا باكياً بالدمع، من جفن الألم

مثلما يبدو الليل مجلي آخر لذلك « الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر » عند جبران، ولكنه — عند الشابي — ذلك « الجبار الحطيم »<sup>(١١)</sup>:

أيها الليل الكئيب !  
أيها الليل الغريب !

(٩) Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination, (٩) Oxford University Press, London 1971.

(١٠) ديوان الشابي، ص: ٥٠٣.

(١١) المصدر السابق، ص: ١٤-٥١٥.

من وراء الهول ، من خلف نقاب الظلمات  
في خلاصك تراعت لي أحزان الحياة  
ها أنا أرنسو فألفيك كجبار حطيم  
ساكن ، جللك الحزن ، وأضناك الوجوم  
هاجعا طافت بأعشارك أحلام غضاب  
صامتا ، تصغي لأثبات الأمسى ، والانتحاب  
رابضا كالهول في إحدى زوايا الهوى  
ساكبا في راحة الفجر المموج الهادي  
ضلّ من سماءك ، يا ليل بني الحزن ، بهيم  
إنما أنت بما تحويه من شجور رحيم

ومن الصعب أن نفصل بين المجلي الفردي والمجلي الجمعي لليل ، ذلك لأن كلا المجلين يتبادل موضعه مع الآخر ، وينتقل الشابي من أولهما إلى ثانيهما ، على نحو يشكل فيه المجلان المتداخلان خاصية دلالية يتميز بها شعر الشابي عن أقرانه .

لكن تداخل هذين المجلين يعود بنا إلى صورة الشاعر ، المتوحد المتعالي ، تلك الصورة التي تنطوي على عنصرين متعارضين ، يتداخل تعارضهما مشكلا دلالة تنطوي على المفارقة . إن هذا الشاعر من البشر ، ولكنه ليس منهم : هو منهم لأنه ولد على الأرض مثلهم ، ويسعى إلى أن يخاطبهم في نهاية المطاف ، ولكنه ليس منهم لأنه قد قرّ من ضوء النهار إلى ظلمة الليل ، ونفر من زحمة الآخرين ليسرى متوحدا في حضرة الليل المطلق . وفي ظلمة الليل التي تشبه الرحم ، يسري الشاعر ليولد من جديد ، في فعل طقسي تشارك فيه كائنات الليل . وعندما ينتهي الإسرائ تكتمل الولادة ، ويهبط الشاعر عائنا إلى الأرض ، حيث الآخرين ، حاملا علامة الولادة والتميز : عصا ساحر ، وقلب نبي : (١٢)

---

( ١٢ ) ديوان علي محمود طه ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص : ١١ .

هبط الأرض كالشعاع السني	بعضا ساحر وقلب نبي
لمحة من أشعة الروحة حلت	في تجاليد هيكل بشري
ألهمت أصغرية من عالم الحك	حة والنور كل معنى سري
وحبته البيان ريا من السح	ربه للعقول أعذب ري
حيثا شارفت به أفق الأر	ض زها الكون بالوليد الصبي

هكذا يولد الشاعر عند علي محمود طه ( ١٩٠٢ - ١٩٤٩ ) من رحم الليل ، ليهبط إلى الأرض كما يهبط الأنبياء بعد إسرائهم ، حاملين في هبوطهم الإشارة التي تغمر كل ماحولها بالضوء :

وكان الوجود بحر من النور على أفقه الملائك تسري

ولكن هذا النور هو الذي يباعد بين الشاعر والآخرين ، ويعلّض بينه وبينهم ، فضوؤه الليلي يقرن بالكشف يناقض ضوءهم النهري الذي يقرن بالسراب . وبعد أن تعلم قلب الشاعر — في إسرائه — « محبة مالا يحبه الناس وكره مالا يكرهونه » ، وبعد أن ارتبط بالحقيقة المطلقة لليل وارتبط الناس بالسراب العقيم للنهار ، فالقطعية قائمة ، والاغتراب — في عالم النهار — هو العلة التي تقضي إلى التوحد المجدد ، في عالم الليل . ويقود التوحد الشاعر إلى إسرائ ليلي آخر ، أعنى إسرائ إلى عالم الأنا وليس إلى عالم المطلق ، وفي هذا الإسرائ تهبط « الكتابة » بلبل أن تهبط المعرفة : (١٣)

أبها الشاعر الكيب ، مضى اللي	ل وما زلت غارقا في شجونك
مسلمة رأسك الحزين إلى الفك	ر ، وللسهد ذابلات جفونك
ويد تمسك البراع ، وأخرى	في ارتعاش تمر فوق جيبنك

ولكن هذا الإسرائ الثاني ، في « غرفة الشاعر » ، سرعان ما يسترجع الإسرائ الأول ، وكان الأنا المتعالية التي تنطوي على قلب نبي تستعيد لحظة ميلادها ، مستبطنة مغزاها ، متأملة ما تولد عنها من اغتراب . ويظهر الشاعر مرة أخرى ، في الليل ، شبها ليليا ، تنكر الأرض تطلعه إلى السماء ، مثلما

( ١٣ ) المصدر السابق ، ص : ٣٨-٣٩ .

تكرر حيرته وتوحله : (١٤)

من شبح تحت الدجى عابر	لا تفزعني يا أرض لا تفريقي
سموه بين الناس بالشاعر	ماهو إلا آدمي شقي
سييله في ليلك العابس	حسانك الآن ، فلا تنكري
من ذلك المستصرخ البائس	ولا تضليه ولا تنفري

.....

.....

مولى الجبهة شطر الفضاء	في وقفة الناھل ألقى عصاه
ليستشفا ما وراء السماء	كأنما يرق الدجى ناظراه
على جبين بلرد شاحب	يسقط ضوء البرق في لمح
نلرا تلفظي من فم ناضب	ويستثير البرد في لفحه

إن الشاعر الكيب « كالليل الكيب » ، هنا « الآدمي الشقي » ، يبدو كأنه وتر مشلود بين قطبين متعارضين ، في شعر على محمود طه ؛ فالسما تهبه إلى علمها والأرض تشده إلى متعها (١٥) . وبين هذين القطبين ، يبدو إسراء الشاعر وكأنه ذهاب وإياب بين عالمين ، يتمزق الشاعر بينهما في رحلته أو يضل الطريق ، كأنه ملّاح تائه : (١٦)

ضلّ في الليل سراه ، ومضى لا يرى في الأفق منه شعاعا  
والرحلة كلها تقع في الليل ، في هذا الوجود الرمزي ، الذي يتوسط — مكانا — ما بين السماء والأرض بكل ما ينطويان عليه من تضاد . و « ليالي الملاح التائه » ، في هذا الوجود الرمزي ، حركة تقع زمانا ومكانا بين أقطب متقابلة متضادة ، ولذلك فهي حركة تنطوي على مستويين متقابلين ، تقابل

---

( ١٤ ) المصدر السابق ، ص : ٨٧-٨٨ .

( ١٥ ) تلك هي الثنائية الأساسية التي ألفت عليها نازك الملائكة تفسيرها لشعر على محمود طه ، راجع : الصومعة والشرقة الحمراء ؛ دراسة في شعر على محمود طه ، دار العلم للملايين ، بيروت . ١٩٧٩ .

( ١٦ ) ديوان على محمود طه ، ص ٣٧ .



الغروب والشروق من ناحية ، وتقابل السماء والأرض من ناحية ثانية .

وإذا كان الليل — في المستوى الأول — يكشف العلاقة بين الشاعر والمطلق في لحظات التوحد التي ترادف الكشف المعرفي والإبداع الشعري ، فإن الليل — في المستوى الثاني — يكشف العلاقة بين الشاعر والبشر . وإذا كان التوحد — في المستوى الأول — ينطوي على نموذج الشاعر الوحيد في حضرة الواحد ، الأحد ، في الليل ، فإن التوحد — في المستوى الثاني — ينطوي على نموذج الشاعر الوحيد في حضرة البشر ، الآخرين ، في النهار ؛ الذين لا يفهمونه ، أو يتعاطفون مع رسالته ، ويرفضون علامته وبشارته . ولذلك ينطوي اقتران الليل بالتوحد — في هذا المستوى — على دلالات الاغتراب ، والانفصال عن الآخرين ، والعزلة في عالمهم النهاري . وفي هذا المستوى تشعب صورة « الملاح التائه » هونا ، لتبرز صورة « النبي المجهول » ، وذلك الذي ينكره قومه ، فيلوذ بوحده ، حيث تتعالى الأنا بظلام كاتبها ، لتظل مغلصة لمبدأها الأعلى ، نقية في حضرة الوجود الأسمى لمحبوها الأول ، أو مجلي محبوها الأول — الليل .

## ٢ — ١ عاشقة الليل : الأوجه .

ينتسب شعر نازك الملائكة ( ١٩٢٣ — ) إلى هذه التقاليد الرمزية المقترنة بالليل . بدأت الشاعرة انتسابها إلى هذه التقاليد بديوانها الأول « عاشقة الليل » ( بغداد ١٩٤٧ ) . وأول مظاهر الانتساب عنوان الديوان نفسه (١٧) ، إذ يلتفت العنوان — « عاشقة الليل » — إلى انتباهه بما ينطوي عليه من دوال ، تقترن بالإضافة التي تحدد تركيبه النحوي والدلالي . إن الطرف الأول من المتضامين — في العنوان — يكشف الحضور المتميز للأنا العاشقة التي تفرض وجودها ، وتحدد دلالتها بإضافتها إلى الليل ، بينما يكشف الطرف الثاني — من

---

( ١٧ ) قول نازك — في مقدمة ديوانها « قرارة المروجة » : « إن العنوان ليس إلا مرآة صغيرة تمكس فرة من حياة زاهرة عاشها الشاعر ، ولا بد لكل فترة في حياة الشاعر الحق من اتجاه مميز » . ديوان نازك الملائكة ، دار العودة ( في مجلدين ) بيروت ١٩٧١ ، ٢١٣/٢ ، وسأكتفي — بعد ذلك — بالإشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

العنوان — الحضور المتميز للذات المعشوقة ، الليل ، ذلك الذي اقترن بالخيال والأحلام والوحد والإبداع ، مثلما اقترن بالكآبة والموت . وبقدر ما يتحول الحضور المتميز للأنا — في العنوان — إلى سيطرة كاملة لضمير المتكلم ، في قصائد الديوان ، فيشي بعالم ذاتي ، تتوحد فيه العاشقة ، يتحول الحضور المتميز لليل إلى جماع من الدوال ، يحدد تباين أوجه المعشوق في علاقته بالعاشقة من ناحية ، وتباين حالات العاشقة في علاقتها بالمعشوق من ناحية ثانية .

ويلفتنا تجارب الدوال — الذي ينسرب من العنوان إلى القصائد — إلى ما يصل « عاشقة الليل » بمن سبقها من العشاق ، في تقاليد الليل الرمزية ؛ أعنى الوصل الذي تسرب فيه دلالات الليل عند جبران والشابي وعلى طه تتمتج بدوال « عاشقة الليل » ؛ والوصل الذي يترجم فيه « البحر » لبايرون Byron ( ١٧٨٨ — ١٨٢٤ ) ، بكل ما تنطوي عليه دلالة البحر — في المقاطع المترجمة — من شوق إلى الأبدية وتجلب مع دلالة الليل ؛ أو تترجم « مرثيه في مقبرة ريفية » ( ١٧٥١ ) لتوماس جراي Thomas Gray ( ١٧١٦ — ١٧٧١ ) لتأكيد الدلالة التأملية لليل ، حيث يستحضر الخيال بكآبة رصينة ، عند هبوط الليل ، المصائر المظلمة للعظماء والبسطاء ، متأملاً المفارقة التي تنطوي عليها هذه المصائر<sup>(١٨)</sup> . ولعل هذين الجانبين من الوصل يمثلان وجها من أوجه المعنى ، في هذين البيتين ، من قصيدة « إلى عينيّ الحزنتين » :

كم حالم من قبلنا فقد المنى      ففضى الحياة لوحده متجهما  
يرعى الليالي مانحا ظلماتها      روحا مجنحة وقلبا ملهما

[ ٥٧٣/١ ]

( ١٨ ) عن الضاميل الترجمية المفارقة حول الصلة الرمزية بين الليل والكآبة من ناحية وبين الليل والعبور والفرق إلى اللانهاية من ناحية ثانية ، راجع بول فلان تيجم ، الرومانسية في الأدب الأوروبي ، ترجمة صباح الجهم ، دمشق ١٩٨١ ، ١/٨٦-٩٦ . وعن المفارقة في قصيدة توماس جراي ، راجع تحليل الدلالة في :

Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn, A Harvest Book*, New York 1975, PP.

105-123.

أو هذين البيتين ، من قصيدة « في وادي الحيلة » :

عدي يا زورقي الكليلا      فلن نرى الشاطئ الجميلا

... ..

كم زورق قبلنا تولى      ولم يزل سادرا جهولا

[ ٥٦٠/١ ]

وليس في هذا الوصل — على أي حال — ما ينفي خصوصية « عاشقة الليل » ، بل تأكيد هذه الخصوصية بمحاولة فهمها في سياق أعمّ منها ، أعني سياقاً يصل العاشقة بغيرها من العشاق ، ويميزها عنهم في الوقت نفسه ، لتنفذ إلى الدلالة المركزية التي تطوي عليها قصائد ديوان « عاشقة الليل » .

والقصيدة التي أطلقت الشاعرة عنوانها على ديوانها الأول قصيدة لاقية ، من هذا المنظور ، تصل الشاعرة بتقاليد من سبقها من ناحية ، وتكشف خصوصيتها من ناحية ثانية ، إذ ينسرب في القصيدة شبح شاحب ، يسعى كالطيف الغريب كأنه صورة أخرى من شبح الشاعر عند علي محمود طه ، بجبينه الشاحب وتطلعه اللاهب إلى السماء . ولكن شبح نازك فقة ، أرهقها النهار ، فأقبلت على الليل « طلوي أحزان القلوب » ، يخالها السكون ، فسرت طيفا حزينا حالما ، يرقب المجهول ، ويغني للغيوم :

إيه عاشقة الليل وواديّة الأغن

هو ذا الليل صلي وحي ورؤيا متمني

تضحك الدنيا وما أنت سوى آهة حزن

فخذي العود عن العشب وضميه وغني

وصفي ما في المساء الحلو من سحر وفن

[ ٥٥٧/١ — ٥٥٨ ]

ولا يتضح غناء « عاشقة الليل » على نحو مباشر ، في هذه القصيدة ، بل نسمع صوتاً يقدم لنا « العاشقة » و « الليل » على السواء . ويمكن أن نعدّ هذا الصوت صوت « العاشقة » نفسها ، وهي تحول أن تعي ذاتها متأملة

علاقتها بالليل ، على نحو تنقسم فيه الأنا المتأمل إلى ذات وموضوع ، فنسمع صوت الذات تتحدث عن الموضوع الذي هو إياها .

ولذلك لا ينطوي ضمير المتكلم الذي يسود القصيدة على أية عاطفية مباشرة ، بل تتوجه الأنا بالخطاب إلى « الليل » في المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة ، لينتقل الخطاب إلى « العاشقة » في المقاطع الخمسة الباقية . والقسمه غير متكافئة من حيث الظاهر ، ولكنها مبررة ، ذلك لأن تركيز التأمل على علاقة العاشقة بالليل أهم — في سياق القصيدة — من علاقة الليل بالعاشقة .

ويركز الخطاب — في المقاطع الأولى — على صفة الحزن المصاحبة للعاشقة ، والتي تمتد من عودها إلى الليل نفسه ، فتصل العاشقة بالليل « طلوي أحزان القلوب » ، وتصل الليل بالوادي الأغن ، ليصبح الليل « صدى وحي ورؤيا متمنى » ، وذلك ليبرز الخطاب ، ضمنا ، التوحد في الليل ، والنافع إلى عشقه ، بوصفه ملاذا لمن فقد النهار من ناحية ، ومجالا للتأمل تعى الأنا ذاتها فيه — وبه — من ناحية ثانية ، ومصدرا للوحي والابتناع من ناحية ثالثة . ولكن هذه العاشقة توصف بأنها « عاشقة الليل » مرة ، وأخرى بأنها « عاشقة الظلمة » . وبين هذين الوصفين المتباينين ، يتحرك تأمل دوافع العشق وأوجهه ، في أطلر أسئلة :

ما الذي شاعرة الحيرة ، يغرى بالسماء؟  
أهي أحلام الصبايا أم خيال الشعراء؟  
أم هو الإغرام بالمجهول أم ليل الشقاء؟  
أم ترى الآفاق تستهويك أم سحر الضياء؟

[ ٥٥٨/١ ]

وتتجلوب دوال الأسئلة لتحلّد الدوافع المتباينة للعشق والأوجة المتغايرة لليل . وبقدر ما يقتزن الليل بأحلام الصبايا وخيال الشعراء ، فيقتزن بالإبتناع

والحلم ، يقتزن بالتطلع إلى المجهول وعشق الآفاق الممتدة ، فيقتزن بالتححرر والانطلاق ، بالقدر الذي يقتزن بالشوق إلى تعرف النفس وأسرار الكون ، والإبحار صوب الغامض والمبهم والمحجوب . ولكن هذا الليل يرتبط — ربما بسبب ذلك كله — بسحر الضياء قدر ارتباطه بالشقاء ، وينطوي عشقه على لون من المفارقة ؛ تبرر التحول من صفة « عاشقة الليل » إلى صفة « عاشقة الظلام » ، والتحول من الظلام « طلوى أحزان القلوب » إلى الظلام طلوي أسرار الوجود .

هذا التحول يتجاوب مع التحول الأساسي الذي تنطوي عليه حركة القصيدة نفسها ، كلما مضى الخطب بها صوب المغزي الأساسي والختامي ؛ فالقصيدة تبدأ بتأكيد السكون وجمال الصمت ، ولكن هذا الصمت سرعان ما يتبدد مع اقتراب القصيدة من نهايتها ، ليسطع وميض اليرق مقتزنا بصراخ الرعد والعواصف ، ويقع التركيز على « العاصف المجنون » الذي يكشف مغزي « سحر الضياء » من ناحية ، وينبئ بنهاية الإبحار صوب السر الذي « طوته الكائنات ، وضئت مخفاهه الحيلة » من ناحية ثانية . وتختتم القصيدة بهذين البيتين الحاسمين :

ليس يدري العاصف المجنون شيئا يا فتاه  
فلرحمني قلبك لن تنطبق هذي الظلمات

[ ٥٥٩/١ ]

كأنهما خلاصة التأمل في علاقة العاشقة بالليل ، وإضاءة لنهاية الغوص في ظلام الليل — طلوي أحزان القلوب . ولكن بقدر ما يناقض البيتان الختاميان الأبيات الأولى من القصيدة يكشفان المفارقة التي تنطوي عليها دلالات العشق والعاشقة والمعشوق على السواء ، أعنى المفارقة التي تجعل المعشوق ليلا يهبجا مرة ، وظلاما عاصفا أخرى ؛ والمفارقة التي تجعل العشق رغبة في الحياة وسعيا وراء الفرح ، ورغبة في الفناء وسعيا وراء الشقاء بالقدر نفسه . ولذلك تتضاياف العاشقة مع « الليل » و « الظلمة » بالكيفية التي يتحول بها

« سحر الضياء » إلى « صراخ الرعد » ، وكلاهما يقترن بطرفين متقابلين من الضوء الذي ينطوي عليه الليل ، هنا المعشوق — متعدد الأوجه .

لقد قالت نازك الملائكة في قصيدة من قصائدها المتأخرة — « لنفترق » — من ديوانها الثالث « قرارة الموجه » :

وما زال وجهك مثل الظلام له ألف معنى

كسنة الظلال

جمال المحال

وقد يعتريه جمود الصنم

إذا رفع الليل كفيه عنا .

[ ٢٨٤/٢ ]

و « الليل » الذي ينطوي عليه ديوان « عاشقة الليل » قريب الشبه من هذا الوجه ، ليس له ألف معنى بالقطع ، ولكن له أكثر من وجه ، فهو أشبه بالبحر ، لو لجأنا إلى رمز آخر من رموز نازك الأثرية ، تتغير ألوانه ، وتتلون أمواجه ، وتتبدل شطآنه . ومثل البحر ، ينطوي الليل على هذه المفارقة اللافقة التي تكسب الضوء معنى على وجه المعشوق ، في قصيدة « لنفترق » ، فيغلو للوجه جمال المحال ، عندما يجلله الضوء القمري ، أو يعتري الوجه جمود الصنم ، عندما تغمره الشمس ، فتكتشف العين ما رسمته أكف الضجر .

ويخايل الليل الروح بامتداده اللانهائي ، كالبحر ، فيغري بالإسراء صوب المطلق ، أو الإبحار صوب المجهول . وكما نطق بايرون بعشق البحر ، بلسان نازك التي ترجمته شعرا ، فقال :

أبدا ، أنت ذلك اللا نهائي	المدوي في مسمع الناجيات
أبدا ، أنت سرمدى خفي	في السكون الساجي أو العاصفات
وأنا أيها المحيط المدوي	عاشق الموج والحصى والرمال
طلما سرت ، في صباي ، على الض	فة مستغرقا بوادي الخيال

[ ٦٧٧ — ٦٧٦/١ ]

الذي تهم معه العاشقة « في وادي الخيال الفاتن » [ ٤٩٩/١ ] .

الليلي الملهم ، ذلك الذي يوح بسر ما أعطاه الليل :

إن أكن عاشقة الليل فكأسي

مشرق بالضوء والحب الوري

وجمال الـليـل قـد طهـر نـفـسـي

بالدجى والهمس والصمت العميق

أبــــــــــــــاً يلاً أو هامـــــــــــــي وحسي

بمعاني الروح والشعر الرقيق

[ 494/1 ]

ولكن المعشوق لا يثبت في هذا البعد الدلالي طويلا ، إذ يتبدل ليغدو ليلا  
غامضا ، ينطوي على الخوف والهواجس ، في بعد ثان من أبعاده :

الليل فيه مخوف ووسوس لا تخمد  
أبدا يزلزله صراخ غامض وتهد

[ ٥٦٩/١ ]

قد تتحول ظلمة هذا الليل الغامض إلى « اسرار تفيض » حيناً ، ولكن  
ينغلق المعشوق على سره الأعظم في كثير من الأحيان ، كأنه « العالم الغامض  
قد أسدل الستار » ، فلا « تنطق هذي الظلمات » ، ويتجلوب الصدى :

عشا تضرعين عاشقة الليل لقلب الظلام والأسرار

[ ٦٥٨/١ ]

وشيثا فشيئا يتبدل الليل مرة ثالثة ، ليتحول إلى « الليل المخيف » و « الليل  
الرهيب » ، في بعد ثالث من أبعاده ، فينطوي كل شيء فيه على :

أفق راعب رهيب المعاني ضم أرجاء الدجى اللانهاي

[ ٥٠٥/١ ]

وتتكاثف ظلمة أعمق من أن ينيرها أي ضوء :

ظلمة كالمات تختفي خفيا هي اللانهاية واللاشيء

[ ٢٤٦/١ ]

فتختفي معاني الروح والشعر الرقيق ، ويختفي الليل « ألحان الحياة » ، لتفرق  
العاشقة :

وترى الليل غيبها راعب الظل على رائع من الأشباح

[ ٦٥٦/١ ]

فينطوي العشق على هاجس النفور ، لنسمع :



— آه يا قيثارتي ! أي المآسي قد كرهت الليل أضواء وظلا

[ ٥٢٠/١ ]

— لا تسلني عن خيالاتي ولحني فالدجى الآن بغيض في عيوني

[ ٥٨٩/١ ]

وقد تحل الضراعة محل النفور ، لنسمع :

أيها الليل ، أيها العالم الغا مض قد أسدل الستار الخيف

فلرحم الآن تحت دجيتك السو داء قلبا غامت عليه الختوف

[ ٥٠٨/١ ]

وقد يتقبل الليل — المعشوق الضراعة ، فتبدأ عواصف الألم ، مع تراجع  
وطاة الموت وظلمه القبر ، ولكن تظل بقايا العواصف مرسمة على ملاع  
العاشق والمعشوقة ، فينطق كلا الوجهين الكتابة . ويظهر بعد دلالي مغاير ،  
يقترن بهذا « الليل الكيب » الذي تسرب صفته إلى العاشقة ، لتكرر الصفة  
دالة ، على هذا النحو :

— رفّ حولي الليل والصمت الكيب . [ ٥٨١/١ ]

— وروحي الكيبة في ليها . [ ٦٠٣/١ ]

— لم يكن حي سوى حلم غريب ملّه الوهم على قلبي الكيب

[ ٦١٠/١ ]

— لا شيء يحو ذكريات الأمس من قلبي الكيب . [ ٦٦٦/١ ]

وتكتسي الأشياء الصفة نفسها ، ما بين العاشقة والمعشوق ، فنمرّ على  
« الجرف الكيب » ، و « الوادي الكيب » ، و « الجبل الكيب » ،  
و « الصباح الكيب » ، ونسمع دقات « المطر الكيب » ، و « الحليث  
الكيب » ، و « الصوت الكيب » ، والقطيع « كيب الغاء » ، وتباطىء  
الفصول عند « الخريف الكيب » .

وتبسط الكتابة ظلها على الكون كله ، لتردد الأشياء والكائنات صداها الذي

يتجارب ما بين العاشقة والمعشوق . ولكن يتحول الصدى إلى إبداع ، ينسرب  
في حضرة الليل ، ليعود الليل إلى سيرته الأولى فيغلو مصدرا للإلهام ونبعاً للشعر ،  
بالقدر الذي تتحول به الكتابة إلى فكرة مغردة ، كأنها تلك « الكتابة المجهولة » في  
أبيات الشابي : (١٩)

كأبتي خالفت نظائره —  
غريبة في عوالم الحزن  
كأبتي فكمرة مغردة —  
مجهولة في مسامع الزمن  
لكنني سمعت رثتها —  
بمهجتي ، في شبلي الثم —  
سمعتها فانصرفت مكتبة —  
أشدو بجزي كطائر الجبل —  
سمعتها أنغمة يرجعها —  
صوت الليالي ومهجمة الأزل

... ..

سمعتها رنة يعانقها —  
شوق إلى عالم يضععه

وكتابة « عاشقة الليل » ، وإن تميزت بخصوصيتها ، تنطوي على ما يصلها  
بهذه « الكتابة المجهولة » ( التي كانت دالاً أساسياً في الأدب الرومانسي ) فهي  
شوق إلى عالم الليل الذي « يضعع » عاشقته ، وهي فكرة مفردة يبتعثها  
الليل في قلب عاشقته التي تقول :

رحماك يا أيدي الكتابة ما الذي قد كان مني ؟  
ما ذا جنيت لتعصري قلبي وأحلامي ولحني ؟  
أبداً تمدين الجناح على خيالاتي وفني ؟

( ١٩ ) ديوان الشابي ، ص : ٩٠ - ٩١ .

وتلونين مشاعري بسواد أهلي وحزني ؟

[ ٦١٣/١ ]

وبقيت في الليل الكيب أصبح للمطر الكيب  
وعلى فمي اللحن الغريب يصوغه القلب الغريب

[ ٦٣٧/١ ]

هكذا يا ليل صورت شقائي في نشيد من كأبائي وحزني

[ ٥٩٣/١ ]

وبقدر ما يقترب مصدر « الكآبة » بدلالة من دلالات عشق الليل ، في هذا السياق ، تغلو صفة « الكيب » المشتقة من هذا المصدر علامة الشاعر وشارة العبقرية على السواء ، فلا تكتفي « عاشقة الليل » بأن يرجع بيتها :

ها هو الشاعر الكيب وحيدا تحت سمع الأصايل والإصباح

[ ١١٢/١ ]

صلى بيت على محمود طه :

أيها الشاعر الكيب مضى الليل وما زلت غارقا في شجونك  
بل تمضي بالصفة لتؤكد « الكآبة » بوصفها سمة نوعية للشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، من منظور الآخرين الذين :

سيقولون شاعر ركبته لوثة فأنزوي وعاش غريبا  
أبدا يرقب الفضاء يصيد النجم ، أو يحصد الظلام الكيبا

[ ١٢٦/١ ]

وبالقدر نفسه تؤكد « الكآبة » بوصفها علامة الشاعر وعلامة العبقرية ، من منظور العاشقة الخاص ، فنسمع عن الشاعر الذي :

مقلته مأوى الكآبة في أهـ لها يكمن الضياء الحزين

[ ٤٥٣/١ ]

مثلما نسمع :

العبقرية يا فتاي كيبية      والضاحكون رواصب وزوائد  
[ ٤٠٦/١ ]

## ٢ — ٢ عاشقة الليل : الدلالة

لنقل إن « الليل الكيب » ييتعث « الكآبة » ، وإن الكآبة حالة ملازمة من حالات عشق الليل ، تقتزن بمعاني الفناء والموت التي ينطوي عليها الليل ، بالقدر الذي تقتزن بمعاني الإبداع والشعر ، في السياق الرومانسي العام ، ولذلك تتحول « الكآبة » إلى « فكرة مغردة » في «القلب الكيب » ، ليظل هذا القلب « يفرد للطبيعة والكآبة والخيال » فيما تقول نازك [ ٦١٤/١ ] ، فتجانب دلالة الإبداع التي ينطوي عليها وجود الشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، ذلك الذي « يصيد النجم » فتحمل أغنيته فرحة الضوء ودفء النور ، أو « يحصد الظلام الكيب » فتحمل أغنيته لوعة الألم العاصر والشحوب :

أفليس الشحوب والألم العاصر      نبعاً للشعر والأحزان ؟  
[ ١٢٢/١ ]

ولكن الليل الكيب « — في النهاية — مجرد وجه من أوجه الليل ، يتعارض مع « الليل الجميل » مثلما يتعارض الأخير مع « الليل الخفيف » ، ويتوسط بينهما « الليل الغامض » ، ذلك الذي قد ينقلب إلى « ليل مخيف » أو « ليل جميل » ، ومع ذلك تنسرب الكآبة في « الليل الجميل » ، كأنها هاجس الفناء الذي يخایل النفس فيكشف لها الوجه الآخر من الجمال .

كل هذه الدلالات دلالات فرعية ، في آخر المطاف ، تنطوي على علاقات متجوبة أو متعارضة . ولكن كلما مضينا في تأمل هذه العلاقات لحنا دلالة مركزية تنتظمها ، توجه تعارضها بالقدر الذي يحدّد تجاوبها . هذه الدلالة المركزية تبرّر — في جانب منها — عشق الليل ، بوصفه تجسيدا لنوع من

التوحد ، له خصائصه المتميزة ودوافعه ، بالقدر الذي تصل هذه الدلالة — في جانب ثان — بين الليل وإبداع الشعر ، وكأن كل ما يلهمنا الإبداع يكتسب ثياب الليل ، لو استعنا باستعارة نوقاليس التي وسعها جبران . ولا يتميز الجانب الثاني عن الأول إلا بوصفه لازمة من لوازمه ، فالإبداع لا يتم إلا في حال من التوحد ، تعتزل فيه الأنا غيرها لكي تعي ذاتها ، فتتعرف الحقيقة في إسراء ذاتي ، تتجلى فيه الأشياء كالكشف ، أو النبوة ، أو الشعر .

وعندما تتجلبوب مكوّنات هذه الدلالة المركزية ، وتتفاعل عناصرها مع السياقات المتباينة لقصائد « عاشقة الليل » ، ينطوي الليل على معانٍ متكررة ، تتشكل في هذه الدلالات الفرعية التي تتقلب ما بين « الليل الجميل » و « الليل الغامض » و « الليل الكئيب » .. إلخ ، لتغدو الدلالات الفرعية نفسها تحليلات متجلوبة أو متعارضة للدلالة المركزية التي تنتظم حركة السياقات وتتولد منها في آن . ولذلك نحن الدلالات الفرعية إلى جذرها الذي تفرعت منه ، أعني التوحد الذي يبدأ بعزلة الأنا ، ومكابدتها في أن تحلّي قلبها من شواغل النهار ، لتسري في الليل ، عاشقة يحويها الليل المعشوق على هذا النحو :

هبط الليل وما زال مكاني  
عند شط النهر ، في الصمت العميق  
شردت روحي وغابت عن عياني  
صور الحاضر والماضي السحيق  
واعمي في خاطري ذكر الزمان  
وتلاشت ذكر الدهر الحيق  
ليس إلا الحزن يمشي في كياني  
وأنا في ظلمة الليل الصديق

[٥٤٩/]

ومن السهل أن نلاحظ الذهول الذي ينتاب الأنا في التوحد الذي تنطوي عليه الأليات ، وكيف يتجلى هنا الذهول في شرود الروح وغياب صور

الحاضر والماضي . ويتلاشى الإحساس بالزمن ، فلا يبقى سوى الوجود الحزين للأنا في حضرة الليل الصديق . والبواده الصوفية لآفة ، في التوحد الذي ينطوي عليه الأبيات ، تبدأ بالغياب عن الزمان ، وتنتهي بما يشارف الفناء في ظلمة الليل الصديق ، أو الوجود المتوحد الحزين في حضرته .

هذا الوجود المتوحد الحزين للأنا لا يجعل الليل وجودا مستقلا ، في حقيقة الأمر . أعني أن الوجود الخارجي المادي لليل — بكل ما ينطوي عليه من تغير في الضوء والظلام ، وتبدل العناصر ما بين الحركة والسكون ، وتقلب الفصول — لا أهمية له في ذاته . إن أهميته تتحدد بما يجسده ، دلاليا ، من مستويات ذاتية ، في الوعي المتوحد الذي ينطوي على درجات مختلفة من تأمل الأنا وتعرفها نفسها على السواء . وصفات الليل المتباينة ، وإن اقترنت بحركة الطبيعة وتقلب فصولها ، ليست سوى صفات رمزية تسقطها الأنا على الليل ، في مراحل تعرفها نفسها أو تأملها علاقتها بغيرها . ولذلك يتحول الوجود الخارجي المادي لليل إلى مرآة تعكس مراحل مختلفة من وعي الذات ، في وضع معرفي شبيه بذلك الذي أشار إليه كولردج Coleridge ( ١٧٧٢ — ١٨٣٤ ) ، في قصيدته الليلية الذائعة عن « الكتابة » ، عندما قال : (٢٠)

ياسيدي ، نحن لا نأخذ إلا ما نعطيهِ ،  
وفي حياتنا وحدها نحيي الطبيعة ،  
فثياب عرسها ثياب عرسنا ، وأكفانها أكفاننا .

وبقدر ما تعكس المراحل المختلفة من وعي الذات ، أو تعرفها ، على الليل ، كما تنعكس الصور المتباينة على صفحة المرآة الواحدة ، لا يغنو الليل — في ذاته — وجود مستقل عن المراحل نفسها ، فالليل هو الوسيط الذي يُمْكِنُ الأنا من تأمل نفسها ، كما تُمْكِنُ المرآة الناظر إليها من تأمل صورته ، فيخلو الناظر فاعلا للنظر ومفعولا له في الوقت نفسه . والليل هو الفضاء الخارجي الذي

( ٢٠ ) راجع نص القصيدة في ،

The New Oxford Book of English Verse 1250-1950, Chosen and Edited by Helen Gardner, Oxford University Press, London 1972, PP. 546-549.

يتبدل بتبدل الأحوال التي تقع في الفضاء الداخلي ، فالأنا — في توحيدها — لا تأخذ من الليل إلا ما تعطيه ، وفي أعماقها — وحدها — يحيا الليل . ومع ذلك يعود الليل فيساعد الأنا على فهم ما تعطيه ، بالقدر الذي يعكس وجودها ، أو بالقدر الذي تمكن المرأة من يتأملها من تعرف ما هو عليها .

ولقد قالت نازك الملائكة ، في قصيدة متأخرة من ديوان « شظايا ورماد » :

إني كالليل : سكون ، عمق ، أفق .

إني كالنجم : غموض ، بعد ، إبراق . [٩٨/٢]

والمشابهة التي ينطوي عليها البيتان هي المشابهة التي تدلني بالمشبه — الأنا — والمشبه به — الليل ، وعنصر من عناصره المضيئة — إلى حال من الاتحاد ، لو استخدمنا عبارة ناقد عربي قديم<sup>(٢١)</sup> . وفي هذا الاتحاد يمكن أن ينقلب الوضع ، لتغلو الأنا ليلا ، فيأخذ المشبه صفات المشبه به ، أو يغلو الليل أنا ، فيأخذ المشبه به صفات المشبه ، كما لو كنا إزاء مرأتين متقابلتين ، تعكس كلتاها ما يقع على صفحة الأخرى . وتنطوي قصيدة « أنا » من ديوان « شظايا ورماد » ، على جانب من هذه الدلالة ، خصوصا حين نقرأ :

الليل يسأل من أنا ؟

أنا سرّة القلق العميق الأسود

أنا صمته المتمرد

فنتت كنهي بالسكون

ولفت قلبي بالظنون

وبقيت ساهمة هنا

أرئو وتسألني القرون

أنا من أكون ؟ [١١٢/٢]

والاستدارة الدلالية التي ينطوي عليها تكرار الضمير « أنا » ، في الأبيات ،

( ٢١ ) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق م.أ. بوفياكر ، مطبعة بول ، لندن ١٩٦٥ ، ص ١٠٨ .

تؤكد التبادل الدلالي الذي أتحدث عنه ، والذي يبدأ من التوحد الذي يسقط  
مراحله على الليل ، ليعود الليل فيجسد هذه المراحل ، ويعكسها بقدر ما يعين  
على تعرفها ، فكأن وجوده يبدأ من « الأنا » ويمضي فيما يشبه محيط الدائرة ،  
ليعود فينغلق مع هذه الأنا ثانية ، دون أن يكون الليل — في ذاته — حضور  
متفصل عن حضور الأنا .

والليل — بهذا الفهم — مجال رمزي ، يقع ما بين الغروب والشروق على  
مستوى الزمان ، وما بين الأرض والسماء على مستوى المكان ، ولكن زمانه  
ومكانه هو زمان الأنا الداخلي ومكانها ، حيث تشرذ الروح ويتلاشى كل شيء  
خارج التوحد ، فلا يبقى سوى الأنا في حضرة الليل — المرأة . وتسرى  
الأنا ، في توحدنا ، تبحث عن معنى الوجود الذي تعاني وطأته ، أو تتأمل  
عزلتها كما يتأمل نرجس صورته . والليل « الصديق » و « الجميل »  
و « الغامض » و « الرهيب » .. الخ — من هذا المنظور — دلالات فرعية  
تقترن بمستويات متباينة ، متجلورة أو متعارضة ، في هذا الإسراء الذي ينطوي  
على اتجاهين متقابلين ، يبدأ أولهما من أعماق الأنا لينتهي خروجهما ، ويبدأ  
ثانيهما من الخارج لينتهي إلى الداخل .

أما الإسراء الأول فهو إسراء يقترن بالبحث عن المعنى في الوجود الإنساني  
الذي يحير « عاشقة الليل » مقصده . ويقترن البحث عن المعنى ، في هذا  
السياق ، بتأمل الحياة منعكسه على مرآة الليل ، على أساس من علاقة المشابهة  
التي تصل الليل بالحياة :

رأيت الحياة كهذا المساء

ظلام ووحشة جو كئيب

ويحلم أنهاؤها بالضياء

وهم تحت ليل عميق رهيب

[٥٧٨/١]

وتتسع حلقة العين المتأمل ، في مرآة الليل ، كي ترى « ملا يرى » ، وهي  
« تستطلق الكون العريض المهما » ، لعل « دياجير الحياة » تبدى « سرها »



[٥٧١/١ — ٥٧٤] ومن هنا تأتي أهمية « العينين الحزبتين » ، في القصيدة المسماة باسمهما ، وأهمية تكرارهما اللافت ، في ديوان « عاشقة الليل » ، بل ما قبله وما بعده ، أعنى أهمية اقترانهما بالنظرات التي لم تزل حلما حزيناً ، والخيالات التي :

طفقت تصعد لي أفق السنين      وترود الكون من شرق لغرب  
[٥٥٤/١]

ولنتذكر أن عاشقة الليل « تطيل التحديق تحت الدياجي » [٦٥٦/١] وترمق :

... الأفق بطرف مغرق      تائه ، يطوي دياجير الفضاء  
[٥٥٠/]

إن « العينين الحزبتين » اللتين ترقبان الليل ، و « النظرات » التي ترود الكون ، و « الطرف المغرق » الذي يطوي دياجير الفضاء — كلها دوال بصرية ، تقترن بالأنما الفاعلة للتأمل ، بالقدر الذي يمثل الليل — المرأة دالا بصرياً مقابلاً ، ينطوي على مفعول التأمل ، بالمعنى الذي ينسرب في هذين البيتين :

وكان الليل مرآة فأبصرت بها كرهى  
وأمسى الميت لكني لم أعر على كنهى  
[٣٤١/٢]

وينطوي هذا النوع من التأمل على معنى الرحلة ، لأنه سعى وراء المعنى ، وإسراء في سبيل تفهم المقصد . وهو قرين الإبحار ، على أساس من علاقة المشابهة التي تصل بين الليل والبحر من ناحية ، وتصل بينهما وبين الحيلة من ناحية أخرى ، فتجعل عيني « العاشقة » أشبه بعيني :

طفلة ترنو إلى الشاطئ عبر النظرات  
وترى العالم بحراً مغرقاً في الظلمات  
[٤٨٧/١]

والرحلة تبدأ مع الغروب ، في اللحظة التي يفرق فيها الضوء وراء الأفق ، فلا يتبقى سوى رمق في الشفق ، يوحي بنهاية الرحلة ، ولكنه يغري بالرحيل ،

فيخايل الملاح — أو « عاشقة الليل » — بما ينطوي عليه الأفق من وعد .  
وعندئذ يتجلوب « المساء الجميل » مع « الليل الجميل » و « الصديق » ،  
بالقدر الذي يتجلوب « الغموض » مع « سحر الضياء » ، دون أن يفلرق  
صفحة الليل ، أو وجه العاشقة ، هذا الحزن الشفيف الذي يظل في مستوى  
الأسى ، ولا يتكاثف ليصبح من قبيل الكآبة الكئيبية .

ولكن يغيب النجم والقمر عن وجه الليل ، في ثانيا الرحلة ، أو في ثانيا  
الإسراء التأمل ، بالقدر الذي تتنافع الأعاصير لتحطم الشراع ، فينكسر الحلم  
والخيال ، وينعكس الخوف الذي ينسرب في رحلة التأمل على مرآة الليل ،  
فتتجذب دلالة الغموض إلى الرعب ، كأن :

كل صوت في الدجى رعب جديد      عند من قد كان مثلي مفسدا  
[٥٥٤/١]

وبقدر ما يتشابه الليل والبحر ، في هذا السياق ، تلبو « عاشقة الليل »  
أشبه بملاح تائه ، يذكر بملاح على محمود طه الذي أبحر صوب المجهول ، باحثا  
عن المعنى والنور ، ولكن رحلة التأمل تنتهي بعاشقة الليل إلى تيه مظلم ،  
تتلاعب أعاصيره بالسفينة والملاح ، فيفرق الملاح في الظلام ، كطائر :

فاجأته ظلمة الليل الملمم ،  
وجبال من سحب ماطر  
فسرى بين دياجير وغيم  
كخيال في فؤاد الشاعر  
لحظة ، ثم تواري في الخضم  
بين أمواج الظلام الغامر  
[٥٥٣/١]

وتضيق « السفينة التائهة » التي :

سلوت ولا ريان عليها إلى الشط السحيق  
حيرى يخادعها الظلام فلا شعاع ولا يريق  
من فوقها هول الرعود وتحتها اللج العميق

سلرت وما تلري إلى أين المصير وما الطريق ؟ [٦١٢/١]

وبقدر ما تخيلنا رمزية التيه والضياغ ، في هذا السياق ، تبلو الرحلة نفسها رحلة مقدورة منذ البداية ، كأنها تبدأ من ليل الحياة الذي يدفع إلى التوحد في ليل الأنا ، تمضي الأنا باحثة عن ضوء ، فتفرق في ظلام آخر ، ينطوي على الفناء والعدم ، أو الموت الذي تتمجله « عاشقة الظلام » ، كما لو كانت تتطلع إلى إسرائ آخر في عالم الموت .

وتسرب نغمة ترحيب بالموت ، تسيطر على نهاية هذا الإسرائ ، فتنتهي قصيدة « بين فكّي الموت » مثلا ، بهذه الأبيات :

أبها الليل ، آن أن يطفيء المـ	ت شعاع الطموح في مقلتي
لن تنال الآهات من خافق المـ	ت ولن تصغي الحياة إليا
فوداعا من قلب عاشقة اللـ	ل وأنت يا موت هـ

[٥١٢/١ - ٥١٣]

لتذكرنا القصيدة بقصيدة الشالي « في ظل وادي الموت » ، بالقدر الذي يذكر البيت الأخير بيت الشالي (٢٢) :

جفّ سحر الحياة يا قلبي البـ      كي فيها نجرب الموت هـ

ومهما يكن من أمر هذا الإسرائ الذي يمضي إلى الخارج ، لينتهي إلى الموت ، فإنه يتقابل مع إسرائ آخر ، تتحول فيه حدثا « العينين الحزينتين » إلى الداخل ، باحثة عن ضوء مغاير . ونقطة التحول من الإسرائ الأول إلى

---

(٢٢) ديوان الشالي ، ص : ٣٥٤ . وتعلق نازك الملائكة على بيت الشالي بقولها : « لفظة (نجرب) عميقة الدلالة هنا لما تتضمنه من إيجابية وقوة ، وذلك لأن (التجربة) ضاللة إرادية يقوم بها الإنسان وإعيا ، وهي بهذا تحفظ اعتلافا جوهرها عن الموت الذي هو استسلام سالب لا مفر منه لحوامل الانحلال والسكون . فلذا كان أبو القاسم الشالي قد سمى رحلته إلى هذا العالم (تجربة) فهو إنما يضع أيدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت ، وبالتل على موقفه من الحياة . وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشالي كل ما تملكه التجارب الحسية من متعة مبهمة وغموض مفر » . راجع نازك الملائكة ، قصايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٢٩٤-٢٩٥ .

الثاني هي اللحظة التي تصل فيها الأنا إلى « حافة الهوة » ، لتقف على « الجرف الكئيب » الذي ليس وراءه سوى الموت . في هذه اللحظة ، تنقسم الأنا بين عنوبة الموت والنداء الصارخ « باسم اله الصمت باسم العدم » [٢٥٣/١] من ناحية ، وبين الرغبة في الحياة والأمل من ناحية ثانية . ويصبح الليل ، مرة أخرى ، شاهداً على هذا الانقسام :

الليل يدري ، ها أنا لم أزل      بين جنونين ونفسي انفجار  
أريد أن أحيي .. ولكنتني      أحس بالثورة بالاحتقار  
[٥٢٤/١]

ويتهيئ الانقسام بالعودة إلى « المعبد » ، حيث تنطوي الأنا على نفسها ، لتبدأ رحلتها الداخلية :

ولم يزل معبدي بعيداً      خلف الدياجير والضباب  
يشوقني الصمت في حمائه      وفتنة الأيك والروابي  
[٥٦١/١]

ويتكرر المعبد دالا ، في قصائد « عاشقة الليل » ، ليشير إلى عزلة تنطوي على دفء الحب ، أو نور الفهم ، أو حلم الالهام ، ولكن « المعبد » يظل — في أغلب أحواله — قرين الخلاص من يأس الإسماء خارج الذات :

معبدي عادت بي الأحزان فأرأف بعذابي  
عدت ياليتك تلري بعض آلامي وما بي  
عدت والقلب شريد تائه بين الضباب  
يتلوى في إسمار من حنيني واكتماني  
[٦٢٦/١]

وبقدر ما تنطوي العودة إلى « المعبد » ، في هذا السياق ، على معنى العودة إلى صفاء النفس ، تنطوي على دلالة من دلالات « عشق الذات » ، بشرط أن نفهم هذا العشق بالمعنى الذي يتضمنه هذا البيت من الديوان الثاني — « شظايا ورماد » :

وأعشق ذاتي فسي عمقها      خيال وجود عميق الظلال  
[١٧٩/٢]

والمعنى الذي تتضمنه هذه الأبيات من الديوان الثالث — « قرارة الموجة » — :

سأحب نغمي في ارتعاش ظلالها نغميا عصور

ملأى بألوان الخيال

وهناك في أحنائها ألقى الجمال

وعوالمها نجمية الاشرار مسكرة العطور . [٣٦٩/٢]

أقصد المعنى الذي يغلو معه عشق الذات وجها آخر لعشق الليل ، وموازيا للتوحد الذي تسرى فيه الأنا صوب الداخل ، باحثة عن خيال وجود عميق الظلال ، أو عن عوالم نجمية الاشرار . ومن هذا المنظور تبدو الدلالة اللاتفة لقصيدة « وجوه ومرايا » من الديوان الثاني ، [١٥٩/٢ — ١٦٤] حيث يقترن الليل — « ليل روجي » — بالمرأة التي تعي فيها الأنا ذاتها ، متألمة علة وجودها ، فلا ينتهي بها التأمل إلا إلى « صدمة تمزق الروح » ، وبالقدر نفسه ينتهي الوعي إلى دمار ذاتي ، فتدمر الأنا مرآتها لتدمر « كيائها المسوخ » ، وتتحطم المرأة فوق الثرى ، شظايا ، تنقسم معها الأنا انقساماً ينبئ بنهاية إسرائها الذاتي ، أو تأملها الداخلي .

ولذلك فإن نهاية الإسرائ الداخلي — في ديوان « عاشقة الليل » — لا يختلف عن نهاية الإسرائ الأول في الديوان نفسه ، ذلك لأن ليل العاشقة ، في هذا الديوان ، ينطوي على الذكرى ، ويحن إلى الماضي :

كم في سكون الليل تحت الظلام رجعت للماضي وأيامه

[٤٧٢/١]

ولكن الماضي يتكشف عن ظلمة أخرى ، يضيع معها العمر الحزين في « المعبود » الذي يغلو وجها آخر لليل الحزين :

ضاع عمري الحزين في معبود الحزن ن وأذوته لهفتي وشكائي

[٥٦٧/١]

وتبثق الكآبة قرينة ظلمة الذكرى ، لتنعكس الثانية — بدورها — في القلب الكئيب على مرآة الليل :

لا شيء يححو ذكريات أمس من قلبي الكيب  
لا نور ينفذ في ظلامي لا انطفاء للهب

...

...

أيان أنجو من ظلال أمس أين ترى المفسر

والليل يعكس ذكرياتي والأغاني والشجر ١٩ [٦٤٩/١]

فيعود الليل إلى أصله ، وتتغلق الدائرة ، لترجع ظلمة الداخل ظلمة الخارج ،  
والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فتكتمل الدلالة المركزية التي تنتظم سياقات  
« عاشقة الليل » ، وتفرع منها الدلالات الفرعية للعشق والعاشقة والمعشوق  
على السواء . ولكن هذه الدلالة المركزية لا تتوقف بانتهاء صفحات « عاشقة  
الليل » بل تمتد منه لتسرب في سياقات بقية دواوين نازك الملائكة ، تتفاعل  
معها بقدر ما تتضح بها ، وتتحول معها بقدر ما تحافظ على مركزيتها ، ابتداء  
من مطولة « مأساة الحياة » ( ١٩٤٥ — ١٩٤٦ ) مروراً بـ « شظايا  
ورماد » ( ١٩٤٩ ) و « قرارة الموجة » ( ١٩٥٧ ) و « شجرة القمر »  
( ١٩٦٨ ) و « يغير ألوانه البحر » ( ١٩٧٧ ) وانتهاء بـ « للصلاة  
والثورة » ( ١٩٧٨ ) .

### ٣ — ١ تعارض النهار والليل :

وإذا أردنا أن نبحث عن أبعاد هذه الدلالة المركزية ، من حيث علاقتها  
ببقية دواوين نازك الملائكة ، فإن علينا أن نبدأ من التعارض الرمزي الذي  
يتناير فيه الليل والنهار ليغدو كلاهما نقيضاً للآخر وبديلاً عنه . إن عشق الليل  
— من هنا المنظور — رفض لعالم النهار وانسحاب منه ، إذ « لا يعرف الليل  
سوى من فقد النهار » ، فيما نقرأ عند شاعر آخر من عشاق الليل (٢٣) . ويبدأ

---

( ٢٣ ) يقول صلاح عيد الصبور ، في « أغنية الليل » ، من ديوان « أحلام القلوس القديم » :

الليل ثوبنا ، غيائنا

رتبتنا ، شارقتنا التي بها يعرفنا أصحابنا .

لا يعرف الليل سوى من فقد النهار ،

هذا العشق من الإغتراب عن عالم النهار وفيه ، لتحرك الأنا مفارقة الآخرين ، نافرة من الاتصال بهم ساعة إلى الانفصال عنهم ، لتستبدل بحضورها في عالمهم حضورها في علم بديل ، يناقض العالم الأول وينطوى على الأنايم المفقدة فيه . وفي هذا العالم البديل ، تنطوى الأنا على نفسها ، وتخلق بنفسها ولنفسها ما تجد فيه ملاذها . والارتحال من العالم الأول إلى العالم الثاني إرتحال في الشعور ، يستبدل فيه المكان الذي يتقحمه الآخرون بالمكان الذي تنفرد فيه الأنا ، ويستبدل فيه الزمان النفسي للأنا بالزمان العملي للآخرين . والحلم والتذكر والاستبطان معاير تتنقل بها الأنا ، في هذا الارتحال ، ما بين الحاضر والماضي والمستقبل ، مغتربة عن العالم الأول ساعة إلى العالم الثاني . والليل هو المعادل الرمزي للعالم المرتحل اليه ، حيث تنطوى الأنا على نفسها ، متأمة إسرائا توحدها . والنهار هو المعادل الرمزي للعالم المرتحل عنه ، حيث يعيش الآخرون « في وادي العيد » وتغيب « السعادة » عن « وادي الحياة » الذي يحوله غياب المغزى إلى « مأساة الحياة » .

ولذلك تنطوى دلالات الليل ، فيما تنطوى عليه ، في شعر نازك ، على معاني الانسحاب إلى فضاء الذات ، واستبدال الضوء الداخلي بالضوء الخارجي ، والإبحار إلى عوالم الأحلام والخيال ، بينما تنطوى دلالة النهار على رمضاء الواقع الخشن ، والحقيقة القاسية ، والصخب والعنف ، والقسوة التي لا محل فيها للتعاطف :

ولم النهار

ينسى بأن ملامعا حرّى غزار

تألى التألق في الجفون المشخنة

وتود لو هبط الستار . [ ٣٤٤/٢ ]

هذا شعارنا ،

لا تبتكا ، يا أيها المستمع السعيد ،

فنحن مزهونون بانهزامنا .

ديوان صلاح عبد المصبور ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ٢٠٢/١ - ٢٠٤ .

ولكن إسرائ الأنا في عالم توحيدها ، الليل ، لا ينفي عن وعيها عالم اغترابها ، النهار ، كما أن العالم الحاضر ، في الليل ، يذكر بالعالم الغائب ، في النهار ، والعكس صحيح بالقدر نفسه . ولذلك فإن أي ذكر لليل ، في هذا السياق ، يستتبع ذكر النهار ، سواء عن طريق التضمن ، حيث يذكر النقيض الحاضر بنقيضه الغائب ، أو عن طريق المقابلة المباشرة التي يواجه فيها النقيض نقيضه ، على مستوى الحضور النصي ، كما في هذا المقطع من نثرية جبران الشعرية — « أيها الليل » (٢٤) :

« أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض  
أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هبة الانهائية ، والنهار غرور  
يوقننا كالعميان في عالم المقاييس والكمية .  
أنت هدوء يبيح بصمته خفايا الأرواح المستيقظة السائرة  
في الفضاء العلوي ، والنهار ضجيج يثير بعوامله نفوس  
المنطرحين بين مناهك المقاصد والغرائب » .

هذا التعارض بين الليل والنهار تعارض أساسي ، في شعر نازك الملائكة ، ولكنه ينسرب في أزواج متعددة من الثنائيات ، تتعارض فيها الأنا مع الآخرين ، والأعلى مع الأدنى ، والخيال مع الواقع ، والحلم مع الحقيقة . وينسرب نموذج الشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، ليقترن حضوره بحضور الأعلى ، والخيال والحلم ، بالقدر الذي يقترن إبداعه بنور الليل — القمر والنجم — الذي يتعارض — بلوره — مع نور النهار — الشمس .

ومن هذا المنظور تبدو الدلالة اللافتة لقصيدة « تهم » ، من ديوان « شظايا ورماد » ، خصوصاً هذه المقاطع :

يقولون شاعرة في السحاب	تخلق خلف مراب النجوم
أنانية لا تحس الوجود	وإن صرعه جبال الغيوم
خيالية تمقت الكائنات	وتخلق عالمها في الغيوم

( ٢٤ ) جبران ، المصدر السابق ، ص : ٢٨٣ .



خريفة تكره الضاحكين      لتدفن جبهتها في المموم  
 أناثية وأحب البشر  
 خيالية وحياتي تسيّر  
 خريفة وأناجى الزهر  
 وعاطفتى لهب من شعور  
 يقولون : عاشقة للظلام تحب اللباجي وتهوى السكون  
 وتنشد أشعارها للجبال وترسم أحلامها للعيون  
 تحب الحيلة ولكنها تعكرها بخيال المنون  
 ترى جوها غيبها حالكا يضيق بأثامه الملهمون  
 أحب الظلام ولكنى  
 أثور على كل أحلامكم  
 أحب الحيلة على أنثى  
 أحقر موكب أيامكم

[ ١٧٨ — ١٧٧/٢ ]

إن التعارض بين الأنا والآخرين لاف في المقاطع ، وهو تعارض ينطوى على  
 ثنائية الأعلى والأدنى ، ولذلك تنقسم المقاطع إلى صوتين متعارضين ، يقدّم أولهما  
 الأنا من منظور الآخرين ، ويقدم ثانيهما الأنا من منظورها الذاتي . ويمضى  
 التعارض بين الصوتين ليقدم تبريرا للأنا الخيالية ، المنطوية على نفسها ، الخريفة ،  
 عاشقة الظلام التي تحقر موكب الآخرين ، لتظل متوحدة « كالألهة » ، في  
 مقابل الآخرين الذين :

... يسحبون أقلامهم فو      ق تراب الملل والبغضاء  
 وماقيهم الرمادية الجد      باء قبر الجمال والإبهاء

[ ٢٩٤/١ ]

وتبدو الأنا — مع هذا التعارض — مجلى آخر لنموذج « النبي المجهول » ، ذلك  
 الذى تبنى — في ذروة أله ، بسبب الآخرين ، عند الشاي — أن يهوى على

الجنوع بفأسه ، وذلك الذى تعلم قلبه ، بعد أن تلقى بشارة الليل ، عند جيران ،  
 « حبة ما لا يحبه الناس وكره ملا يكرهونه » . لذلك تنطق الأنا — في قصائد  
 نازك — لغة الرؤيا والتميز ، فنقرأ — في قصيدة « جحود » :

أنسا لا أهوى      ما يحب الناس  
 فإذا      دوى      في دمسى إحساس  
 سرت لا ألهوى      سرت خلف الصوت

[ ٩٠/٢ ]

ونقرأ في قصيدة « ألفت » ، من الديوان نفسه :

روحي لا تعشق أن تحيا مثل الناس  
 أنا أحياناً أنسى بشرية إحساسى  
 ...  
 قلبى المجهول يحس شعورا علويا  
 لا حسا يشبه لا وعيا بشريا

[ ٩٧-٩٦/٢ ]

وبقدر ما تذكرنا هذه اللغة بالدلالات المضمّنة للشاعر ، الكائن الليلى الملهم ،  
 تقترب هذه اللغة بدلالة الارتحال عن الآخرين ، فتبدأ قصيدة « جحود » بإسراء  
 ليلى :

في سكون السماء      في ظلام الوجود  
 ترتحل فيه الأنا إلى « مكان بعيد » في « ضباب الوجود » . وتنتهى قصيدة  
 « ألفت » بنهاية لهذا الإسراء ، عندما تحل روح الليل فى الأنا ، فتخلف « حلما  
 علويا » فى القلب .

ويبدو الآخرون ، فى مقابل هذه الأنا المتعالية ، بمثابة حضور ، بليد ، جامد  
 يرسف فى قيود الغريزة والمنفعة ، فلا سبيل إلى التواصل معهم ، أو العيش فى  
 وادىهم — وادى العيد :

لا أريد العيش فى وادى العيد      بين أموات وإن لم يدفنوا

جث ترسف في أسر القيود وثمانيل اجتوحتها الأعين  
 آدميون ولكن كالقروود وضباع شرسة لا تؤمن  
 أبدا أسمعهم عذب نشيدى وهم نوم عميق محزن  
 قلبي الحر الذي لم يفهموه سوف يلقي في أغانيه العزاء  
 لا يظنوا أنهم قد سحقوه فهو مازال جمالا ونقاء  
 سوف تمضي في التسايح سنوه وهم في الشر فجرا ومساء

[ ١ / ٤٩٢ - ٤٩٣ ]

وترتبط الدلالة المسيطرة على الآيات بالثنائية التي تحتل فيها الأنا المرتبة العليا  
 للكاتن السماوى . الملهم ، الحالم ، ويحتل فيها الآخرون المرتبة الدنيا للقطيع الذي  
 يتأنى على الرسالة المقدسة للكاتن السماوى . ويقدر ما تؤكد الثنائية شقاء الكاتن  
 الليلي ، في وادى العبيد ، تبرر اغترابه في هذا الوادى وانسحابه منه . وعندما نقرأ  
 في قصيدة « صراع » :

أريد وأشعر أنى أحس ويسخر مما أحسّ الوجود  
 وأرغب في حلـم غامض فليس له هيكل أو حدود  
 وأنفر من كل ما في الوجود يعلم قلبي ازدراء الحياة

[ ٢ / ٥٢ ]

تتكشف لنا ثنائية أوسع ، تتجلى فيها قسوة البشر مع وطأة لغز الوجود ،  
 فتتأثر مأساة الحياة مع مأساة الكون ، ليغلو اغتراب الكاتن الليلي اغترابا  
 مزدوجا ، ينطوى على أبعاد اجتماعية وميتافيزيقية متجلوبة .

وتومىء الحياة « في وادى العبيد » ( ١٩٤٦ ) إلى بعض هذه الأبعاد  
 الإجتماعية التي تتضح دوالها في قصائد متعاقبة ، أعنى الوضوح الذى ينطوى على  
 وطأة التقاليد ، وغيباب العدل ، وضباع الأرض ، وتختلف الحاضر بالقياس إلى  
 الماضى ، وإنكسر الأحلام السياسية والإجتماعية ، وبالقدر نفسه تومىء الحياة  
 « في وادى العبيد » إلى بعض الأبعاد الميتافيزيقية التي تبدأ دوالها بالسؤال عن سر  
 « هنا الوجود » ، والإجابة التي تقول :

عشاً تسألين لن يكشف السر ولن تنعمى بفك القيود

[ ٢١ / ١ ]

وتمتد هذه الدوال لتقترن بلعنة الزمن [ ٢٤٢ / ٢ ] التي تتحول إلى « سمكة ميتة » تعكر فرحة الحياة وتبرز كالثدير في نهر الوجود ، أو تتحول إلى « أجراس سوداء » تقترن بخطى الأيام :

وعميماً في الليل نسمع أقلام الليل في رهبة ووجوم  
ودوى الأجراس ينزناً أنسنا انتبهنا من دورنا المحموم

[ ١٠٥ / ٢ ]

وعندما تتجلبب الدوال الاجتماعية والميتافيزيقية ، في دلالة « وادى العبيد » أو « وادى الحياة » ، تنطوى الدلالة على ما يبرر الاحتمال عن كلا الواديين ، فنعود إلى دائرة التوحد ، ولكن ليتجلبب « الخيال » و « الحلم » بوصفهما سيولين متماثلين للارتحال ، في الليل ، بحثاً عن عالم بديل يتحقق فيه ما لا يتحقق ، في النهار .

وبقدر ما تقترن دلالة « الخيال » — في هذا العالم البديل — بالحلم وتناقض « الواقع » ، تؤكد الدلالة معنى التحليق الذي يسمو بالأنا المغتربة ليسرى بها ، متوحدة في « ظلال الشعر والعود والخيال والطهور » . [ ٢٠٣ / ١ ]  
وتتجلبب السياقات لتؤكد هذا البعد الذي ينسرب من ثنائية الأعلى والأدنى ، فنواجه هذا التكرار اللافت :

قلرت لي السنين أنى هنا أقف — ضى حياتي قلباً رقيقاً شجياً  
في ضباب الخيال أمشي وحول — عالم للغنى يموت ويحيى  
قد أحببوا أيامهم وتمر — دت عليها فعشت في أحلامي  
إن أكن قد ولدت في هذه الضج — سة فلا لتجسئ إلى أوهامي  
ولأعش في الخيال حيث تهيم الـ — روح بين المروج والقطعان  
هكذا تهمل الأمانى إلى حيب — من وتخبو مرارة الأحزان

[ ١٥٣ — ١٥٢ / ١ ]

سوف أهنى اذا رحلت شبابا لفؤادى أعيش تحت ممائه  
من رحيق الخيال والشعر والأن غلم أسقى الزهور في أرجائه

...

...

...

...

فإذا أدبر الشباب وآوى — ت لظل المشيب والأسقام  
ظل قلبي الحساس ذاك الفتى الفى — نان بين الخيال والأحلام

[ ٢١٧ / ١ — ٢١٥ ]

قد سئمت الواقع المر المملا ولقد علت خيالا مضمحلا  
فاتركينى بخيال أتلى أه كاد اليأس يعروني لولا  
أننى لذت بأحلام السماء وتخبرت خيال الشعراء

[ ٦٠٩ / ١ ]

وبقدر ما تنطوى هذه الأبيات — في سياقها — على دلالة « الخيال » نقيض  
« الواقع المر الممل » تتفرن الدلالة بصفة أساسية من صفات الشاعر ، الكائن  
الليلي الملهم ، الذي :

طلما بات ساهد الطرف حيرا ن بسر الظلام أحزان شاعر

[ ١١٣ / ]

أبدا يرقب المدى ويناجى الـ ليل روحا وجبهة وشفاها

[ ٤٥١ / ١ ]

ساجدا في الخيال مغرورق العي نين نهب اكتأبسة خرساء

[ ٦٩٥ / ١ ]

فهو ذاك الطير المغرد بالشعر — ر نبى الخيال والألوان

[ ٦٦٣ / ١ ]

وعندما نرد دلالة الخيال — نقيض « الواقع المر الممل » — على دلالة الشاعر  
السابع في الخيال — تتولد عن الدلالتين دلالة ثالثة تحتويهما معا . أعنى دلالة  
ترتبط بالنفور من صفة « الممل » التي ينطوى عليها تكرار « الواقع المر » ،  
فترتبط الدلالة بعشق الآتى الذي يظل محض إمكان . يتأى على التحقق ، ولو  
تحقق : إنكسر جناح التخيل المائل في محض الإمكان ، وفقد الممكن غموضه

وسره وسحره .

وينسرب غموض هذا الممكن وسحره في « الشظايا » التي تظل متوهجة لم يحولها اكتمال التحقق إلى « رماد » لا حياة فيه ، وفي « الموجة » التي تظل صاعدة صوب القمة قبل أن تكتمل فتتحدر إلى « القرارة » لتسكن حركة الاندفاع المتوتر ، وفي « الوجه » الذي يظل غامضا « مثل الظلام له ألف معنى » قبل أن يفضح الضوء سره ، وأخيرا في « الزائر الذي لم ينجى » ولو جاء أصبح ، كالأخرين ، مجرد واحد من الحاضرين :

ولو جئت يوما — وما زلت أوثر ألا تحيى  
لجف عبير الفراغ الملسون في ذكرياتي  
وقصّ جناح التخيل واكتأبت أغنيساتي  
وأمسكت في راحتيّ حطام رجائي البريء  
وأدركت أنني أحبك حلما  
وما دمت قد جئت لحما وعظما

سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم ينجى. [ ٢٣١ / ٢ ]

وبقدر ما تنطوى هذه الدلالة على سلب اليأس من « الواقع المر الممل » تنطوى على إيجاب الأمل الذي يظل — دائما — أجهل من تحققه ، فترتبط الدلالة بالبحث عن حلم نسير إليه ، دون أن يتحقق قط ، كما لو كنا نسعى إلى :

مكان بعيد يقود إليه طريق طويل  
يظل يسير ، يسير ،

ولا ينتهى ، ليس منه قفول. [ ٢٥٨ / ٢ ]

وينطوى الحلم — في قصائد نازك الملائكة — على وظائف متعددة ، تجمع بين السلب والإيجاب . الحلم — في جانبه السالب — تعويض عن وطأة الحياة « في وادى العبيد » وفرار من شبح الموت الذي ينسرب في كل مشهد من « مأساة الحياة » ، وملاذ من « الزمن » بدقائقه المبهطلات المثقلات بأسرارها

الناكثة ، و « الأنفوان » الذي يطلردنا كالذكرى والنم والمصير ، فالحلم خلق لعالم بديل ، يعارض الواقع المر الممل ، بالقدر الذي يعارض الليل النهار . والحلم — في جانبه الموجب — رفض لما هو قائم ، وشوق إلى ما هو آت ، وسعى — على مستوى اللاوعى — للإجابة عن السر الكونى ، على نحو يغلو معه الحلم ارهاصا بالمستقبل الواعد ، وعلامة تكشف الحقيقة في الحلم الذي يغلو رؤيا .

والارتحال إلى عالم الحلم — في الجانبين — ارتحال يبدأ بالتححر من أسر الواقع ، وقيد التعقل ، وقسوة الحقائق النهارية ، ومن ثم الإسراء في أفق يموج بالحركة والانطلاق ، ويتذبذب ما بين ظلمة الليل وضوئه ، فلا ينيره سوى ضوء الوعى الغسقى الذي لا تحده سوى الشواطىء التي ينطوى عليها هذان البيتان :

ماذا يشد ليالينا الحزينات الشقية

وهناك في الأفق البعيد ضباب شطآن خفية . [ ٢ / ٣٠٠ ]

ويقع الحلم في الليل ، في شعر نازك الملائكة ، لأنه إسراء في مستويات اللاشعور . لكنه يبدأ مع الغسق الذي يتراوح ما بين الضوء والظلام ، فيوازى حالة الوعى التي تتوسط ما بين الشعور واللاشعور ، لينطلق الحلم إلى ما يشبه ظلام اللاوعى ، دون أن يغوص فيه إلى القرار ، ودون أن يفارقه — في الغالب — نور النجم أو القمر ، فينطوى الحلم — في شعر نازك — على الأمل ، بالقدر الذي ينطوى على وعى يتأنى على الجموح السريالي لللاوعى ، أو الظلمة المتضاربة المتاخلة لأعمق أعماق اللاشعور :

— تعال لنحلم ، إن المساء الجميل دننا

ولين الدجى وخلود النجوم تنلدى بنا

تعال نصيد الرؤى ونعد خيوط السنا . [ ٢ / ٢٣٦ ]

— هيا معى فالليل مختلج الدجى حبا وشعرا

وعرائس الأحلام تفرش دربنا لونا وعطر [ ٢ / ٢٩٩ ]

ووقفنا في الظلمة نحلم  
 بللوج وبالليل المبهم  
 ونحوك من الأنجم والرؤيا والأمواج لنا أطواق  
 ونجوب العلم في عربات  
 صنعها أذرع جنيات  
 من عطر الأزهار الخجالات  
 من أسلاك الضوء الألاق  
 في قعر النهر على أرض لم يلمسها القمر الألاق  
 وتناست مولدها الأفلاق .

[ ٢ / ٢٤٦ ]

إن دعوة الحلم ، في الشواهد السابقة ، تنطوي على عناصر الضوء التي لا تفقد المستوى الفسقي للحلم — في شعر نازك — طبيعته المتعلقة ، ولذلك يظل الحلم محافظا على لون من الترابط المنطقي بين عناصره ، فلا تتداخل الحدود المكانية ، أو تختلط العناصر الزمانية ، أو تفجر فيزيائية الأشياء نفسها بنفسها ، بل تظل « خلود النجوم » صور هادية ، تفرش درب « عرائس الأحلام » بالوضوح ، بالقدر الذي تغلو الأنجم « طوقا » لا يغوص معه الحلم إلى أعماق أعماق « قعر النهر » التي لم « يلمسها القمر الألاق » (٢٥)

( ٢٥ ) من الممكن القول إن هذا المستوى الوسطي من الغوص في الحلم ، أو هذا المستوى الفسقي الذي لا ينطبق فيه ظلام اللاوعي قلما ، ينطوي على خاصية تميز شعر نازك عن بعض معاصريه ، من شعراء الشعر الحر ، خصوصا أدونيس الذي يمثل الحالة المتطرفة ، تلك التي يغوص فيها الحلم متجاوزا المستوى الفسقي ، لتختلط رمزية جبران بالسريالية الأوربية المعاصرة والصوفية العربية الباطنية . ولذلك لا يتعارض « الليل » و « النهار » ، في شعر أدونيس ، كما هو الحال عند نازك ، بل تتدفق تحولات الحلم ، وتجليات « الغياب » ، إلى نهايتها المتجاوزة للوعي الفسقي ، ليصبح « الحضور » في الحلم ، بالمثل الصوفي للحضور ، قرين الغيبة عن الوعي ، بالقدر الذي يصبح الإسراء ، في الحلم ، « هجرة في أقاليم النهار والليل » ، في « أنلس الأعماق » ، فيما دون اللاوعي ، أو تحت أو فوقه . وليس الأمر كذلك عند نازك الملائكة التي يظل الحلم عندها فسقيا ، كالأهداع ، بتوسط — دوماً — بين الوعي واللاوعي ، لينجذب إلى الأول على حساب الثاني .

ومن الممكن تطوير هذه الملاحظة الأخيرة ، في دراسة مستقلة ، ووصلها بموقف نازك ،



قد يمشى ارتحال الحلم إلى المستقبل ، في شعر نازك ، حيث الغد المطرز  
 بخيوط المنى ، وقد يمشى ارتحال الحلم إلى الماضي ، حيث الطفولة والبراءة  
 والنقاء ، ولكن ينجذب الحلم إلى « شاطيء يوتويا » ، ذلك الأفق السرمدي  
 البعيد ، حيث تنوب القيود ، وينطلق الفكر من أسره ، بالقدر الذي يمن  
 الحلم إلى « منديل » ذلك الأفق المائل ، فيتحول الحلم إلى « رؤيا »  
 للخلاص ، قد لا تتحقق ، ولكنها تخايل بالوعد الضوئي الذي ينطوى عليه  
 سراء الحلم .

هكذا تبدأ قصيدة « يوتويا الضائعة » ( ١٩٤٨ ) بصدى يجاذب  
 الروح ، ليرتحل الوعي الغسقى إلى شاطيء يوتويا ، حيث تضيع حدود  
 الزمان ، على شفق لم تر العين مثله :

هناك طوفت ذات مساء وكان معي هيكـل كالسراب  
 أحس خطاه على الرمل، لكن أرى غير شيء وبعض سحب  
 وكنت أحس بجسمي حية تطير بروحي فوق التراب  
 وكان أمامي ممر غريب تغلفه دفقت الضباب  
 ويمتد عن جانبيه خليج وبعض جزائر بعض هضاب  
 وفي حلمي صحت : أين أسير؟ فرد صدى : قرب يوتويا  
 وأحسست في قعر روعي جنونا وشوقا عميقا كبحر عميق  
 يريد انتهاء الطريق الغريب إلى البلد المتمنى السحيق  
 إلى ذلك الأفق الأزلى إلى حيث يعيش أبولو الرقيق  
 أسير أسير ولا شيء يبدو أمامي غير امتداد الطريق  
 على ظمأ لوجود عجيب ينوب عليه الندى والبريق  
 على ظمأ صرخ ، وأخيرا صحبوت ولم أر يوتويا

[ ٢ / ٣٩-٤١ ]

الوسطى ، الفسقى ، من الشكل الجديد للشعر الحر نفسه ، حيث تحول الموازنة — دائما — بين  
 الشكل الخليلي وشكل القصيدة الجديدة ، لتتطلب القصائد العمودية ، كليا ، وربما كينيا  
 أحيانا ، على قصائد الشعر الحر ، في دولوبها ، إلى درجة تلت انتباه أي قارئ لشعر « رائدة  
 الشعر الحر » .

ويتكرر الحلم ثلاث مرات في القصيدة ، بتجليات متغايرة للعنصر الدلالي نفسه . وينطوى الحلم ، كل مرة ، على طريق يظهر ، ليقود إلى « يوتويا الضائعة » . لكن الطريق يمتد إلى مالا نهاية في الحلم الأول ، وتقطعه صخرة رسخت كالحال في الحلم الثاني ، وينتهي عند باب مرمرى كبير في الحلم الثالث . ويتوقف الحلم عند علامة ، كل مرة ، تؤكد وجود « يوتويا » ، وامكان الوصول إليها ، فتخايل العلامة الحاملة بحقيقة يوتويا بالقدر الذي تحنها على المضي في المحاولة التي لا ينهها سوى الموت .

ويعود الحلم نفسه ليتكرر بعد سنوات طوال ، في قصيدة « دكان القرائين الصغيرة » ( ١٩٧٤ ) ، ولكن تستبدل « منديل » بـ « يوتويا الضائعة » ، وتزفر رؤيا صوفية ترتبط بالقرآن الكريم ، لتعطي للحلم بعنا دلاليا متميزا ، ولكن يبرز هذا الحبيب الذي يرحل في الغد « من مطر الأمس والذكرى » ، ليرتبط الحلم — ثانية — بالأمل والشوق إلى عالم الغد المطرز بخيوط المنى . ولا يتكرر الحلم هذه المرة ، بل يمتد لينبسط في القصيدة كلها فلا تنتهى الا بانتهائه . وتتخرج الدروب ، في الحلم ، وتعدد المرايا ، وتكثر الأسئلة والأجوبة ، ويغيب العابرون لتبقى بسمتهم علامة مجمدة تحت على السير في الدروب المتشابكة ، وتبعث أمل الوصول إلى بعض مكان غامض :

سرت طول الليل في حلمي ، ولكن أين ألقى منديل ؟

شعب السوق حنايله ،

ترامي ،

وتعند ،

صار عشرين ، دربا وزوايا

وفروعا وخبايا

وتعند

وتعند . (٢٦)

---

( ٢٦ ) نازك الملائكة ، يفر ألوانه البحر ، بغداد ١٩٧٧ ، ص : ٨١ — ٨٢ وسأكتفي — بعد ذلك — بالإشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

وتضع منديل ، ولكن يبقى شذاها علامة ، ويشحب الحلم شيئا فشيئا ، لتذكر نهايته بنهاية « يوتويا الضائعة » . ويقدر ما تتجلبب النهايتان تؤكد كلتاهما التعارض الذي يتبدد معه عالم الحلم الليلي ، تحت شمس الواقع النهاري الحشن . ولكن تخلف النهايتان — على أي حال — الأمل الذي يجذب شوق الوصول إلى امتداد الأفق الساحر للفكر في « يوتويا الضائعة » ، وشوق الوصول إلى هدية الحبيب ، أو قرآنه ، في منديل ، في ليل آخر ، ينطلق فيه الحلم :

من كل قلب رقيق  
مستغرق في حلمه لا يفيق  
إلا على حلم بعيد المدى  
ليس له من حدود. [ ١٥٥ / ٢ ]

### ٣-٢ تعارض الشمس والقمر :

تتجلبب الثنائيات التي تنطوي عليها الفقرة السابقة مع ثنائية أخرى لافتة ، تجسدها على مستوى الرمز ، وتؤكددها على مستوى الدلالة . وأعني بذلك الثنائية التي يتعارض فيها عنصران من عناصر الليل والنهار ، هما « الشمس » و « القمر » . ويقدر ما يغلو القمر نقيضا للشمس ، في هذه الثنائية ، تلوذ « عاشقة الليل » به ، لينسرب ضوءه الشاحب في حقل من الدلالات ، تتقارب فيه معاني الحلم والخيال ، والغموض والسحر ، والحنو والرقّة ، والسكينة والهدوء ، والتحرر والانطلاق ، والإبداع والكشف . ولنلاحظ أن « شجرة القمر » هو العنوان الذي اختلته نازك الملائكة لديوانها الرابع ، على نحو ترجّع معه دلالة « القمر » ، في هذا العنوان ، بعض صدى الدلالة المركزية في « عاشقة الليل » (٢٧)

( ٢٧ ) تلك الدلالة التي تتجلبب مع عنوان الديوان الخامس « بغير ألوانه البحر » ، بالقدر الذي تتجلبب به دلالة العنوان الأخير مع دلالة عنوان الديوان الرابع « قرارة للموجة » أو تتجلبب دلالة عنوان الديوان الثاني « شظايا ورماد » مع ثنائية الضوء والظلام التي ينطوي عليها الليل =

و « الشمس » و « القمر » عنصران من عناصر الطبيعة التي يتعشقها شعر نازك الملائكة . كلاهما عنصر مضيء . ولكن أولهما يخلق ضوء النهار القاسي ، ويقترب بلهب الظهيرة المحرق ، وينطوي على دلالة الوضوح القاطع الذي لا يسمح بلتعاشة الظلال ، ويثمر السراب الذي يلمع كالأمل الفارغ . أما ثانيهما — القمر — فهو ابن الليل ، بضوئه الخافي الذي يبذل الظلمة ، ويبحث الأمل ، ويطلق الخيال والأحلام .

والتعارض بين العنصرين المتماثلين في دلالة الضوء — وإن تقابل طرفا الدلالة — تعارض أسطوري قديم ، يذكر بالتعارض بين « أبولو » Apollo الذكر و « ديانا » Diana الأنثى ، هذين الشقيقتين اللذين يرتبط أولهما — فيما يرتبط — بالشمس ، والأشعة التي تقذف الموت المفاجيء كالسهم ، وترتبط ثانيتهما — فيما ترتبط — بالقمر ، وحماية المرأة ، وأمومة الطبيعة (٢٨) . وهو تعارض يتحول — في رمزية الإبداع — إلى تعارض العقل مع الخيال ، والواقع مع الحلم ، والوضوح القاطع مع الغموض الرهيف ، على نحو يلمح إلى الثنائية الأخرى التي تتضاد فيها نزعة « أبولو » التي تقترب بتقديس العقل ، واحترام الوضوح والتصميم والإحكام ، مع نزعة « ديونيزوس » Dionysus التي تقترب بتقديس الخيال ، والإبحار صوب النشوة ، وإطلاق سراح قوى الإنسان الحسية . (٢٩)

---

نفسه ، أو ثنائية الأعلى والأدنى التي ينطوي عليها تعارض القمر والشمس ، في تعاقب الليل والنهار .

( ٢٨ ) راجع :

New Larousse Encyclopedia of Mythology, Hamlyn, London 1978, PP. 109-119, 211.

وقرن ب :

- Balfinch's Mythology, Thomas Y. Crowell company, New York 1970, PP. 907-908,

922. - Gustav Schwab, Gods & Heroes, Pantheon Books, New York 1974, P. 747.

- Gustav Schwab, Gods & Heroes, Pantheon Books, New York 1974, P. 747

( ٢٩ ) ترجع هذه الثنائية الأخيرة ، بمعنى أو آخر ، إلى الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه Friedrich Nietzsche ( ١٨44-١٩٠٠ ) عندما ألقم تمييزه الشهير بين العناصر الأبولونية والعناصر الديونيزوسية في الشعر . لقد آمن نيتشه أن الإنسان ينطوي على نوعين متميزين من التخيل : =

و « عاشقة الليل » كائنة ليلية ، في هذا التعارض ، نحن إلى جدتها الكبرى « ديانا » ، بكل ما يمثله عنصرها القمري من أمومة الطبيعة وحماية المرأة على السواء ، دون أن تنغمس في فورة القلق الديونيزيوسى الذي تنفتح فيه عتبات اللاوعى على مصراعها ، بل تظل « عاشقة الليل » رقيقة رقة الضوء القمري ، ترتحل في عريته الفضية ، أو تزرع منه سلوة « خصبة اللون ثرة » ، أو تتوحد في جزيرته الفضية المعلقة في الدجى :

طافية فوق جلول عبق مكوكب الشاطئين مسحور  
[ ٤٨٤ / ٢ ]

دون أن تسكرها نشوة الغموض ، الحسى القلق ، المعربد في معابد ديونيزيوس .

وتوثن « الشمس » ، في قصائد « عاشقة الليل » ، لتصبح « ربة » ، ولكنها تظل « ربة اللهب المذيب الصاهر » ، تلك التي :

.... تمزق كل حلم مشرق للحالمين وكل طيف ساحر  
[ ٥٠٠ / ١ ]

وبقدر ما يرتبط عنصر « القمر » بالإرتحال إلى عالم الخيال ، حيث تشيد الأحلام قصورا تزخر بها الأصابع اللدنة للنجوم ، يرتبط عنصر الشمس بالنار التي تحرق هذه القصور ، والقسوة التي :

..... تهدم ما يشيله الدجى والصمت في أعماق قلب الشاعر  
[ ٥٠٠ / ١ ]

---

« هناك — من ناحية — عالم أبولو الذي تحمله آلهة الأولب ، حيث يجد الإنسان المهدوء المثالي والنظام ، يرى كل شيء بوضوح قاطع وتميز صليم . وهناك — من ناحية أخرى — عالم ديونيزيوس الثمل ، حيث النشوة والإثارة ، والقلق والغموض ، فضلا عن الإحساس البالغ بالقوة ، والفورة التي تنسى الإنسان نفسه ، فيتحد بالطبيعة ، أو الحشد البشري في حالاته الفطرية التي تتأى عن العقل » . راجع :

C.M. Bowra, The Creative Experiment, Macmillan, London 1967, PP. 4-5.

قد لا يظهر هذا التعارض واضحاً ، بأبعاده المتعددة ، في مطولة « مأساة الحية » ( ١٩٤٥-١٩٤٦ ) ولكن يلفت الانتباه — في هذا العمل — اقتران الشمس بالنهار الصيفي القاسي ، ولهب الظهيرة الذي يشحب معه الحلم ، في الإنسان ، وتتلظى به الطيور والأزهار ، في الطبيعة ، فنواجه تكرار « الشمس » ، في سياق دال ، من قبيل :

ليس يبقى الريح إلا قليلا ثم يجبو الجمال والأوهام  
مثل زهر الصحراء سرعان ما تقـ تله الشمس والرياح الهوج  
وتعود الواحات قفرا كما كانت وينوى العشب النضير البهيج

[ ١٧٤ / ١ ]

كيف تحيا الطيور في لبب الشمس تس وتلهو تحت اللظى والنار

[ ١٧٨ / ١ ]

كل شيء في الصيف ينطق بالقدس حوة والشمس شعلنة ولهب  
تشكى عريشة الكرم لكن ليس يجدى توسل ونحب

[ ١٧٩ / ١ ]

أما « القمر » فهو التقيض الضوئي للشمس ، في « مأساة الحية » ،  
يقترن بشعائر للفرح والحلم والخصوبة ، تلبو كأنها شعائر للربة الأم — ديانا —  
التي تقترن بالطبيعة والشعر :

وعبدنا أشعة القمر الضا حك في السماء وابتسمنا إليه  
وشلون الأنعام تحت سنله ورسمننا الأحلام بين يديه

[ ١٧٩ / ١ ]

ولفت الإنتباه ، من هذا المنظور ، أن « أبولو » الذي يبرز إلها ضوئيا  
للإبداع ، في « مأساة الشاعر » ، من مطولة « مأساة الحية » ، ويتكرر دالا  
في وصف الشاعر ، على هذا النحو :

أيها الشاعر الذي يسهر الليـ ل وحيدا مستغرقا في الجمود

محرقا روحه بخورا على حب (أبولو) ووحيه المنشود  
[ ١١٦ / ١ ]

راضيا بالشحوب والسقم حبا لأبولو مستسهلا ما كانا  
[ ١٢٧ / ١ ]

يختفى من الصياغة النهائية لهذه المطولة ، بعنوان « أغنية للإنسان »  
( ١٩٦٥ ) ، فلا يبرز « في عالم الشعراء » ، وينسحب بضوئه الشمسي  
الصارم ، ليتأكد حضور الضوء القمري ، بكل ما يقتزن بهما الحضور من  
دوال ، تجمع بين عالم « شاسع الغور لا يمس مله » ، ولحن أهلى « يندى  
من رقة وحنان » .

وفي ديوان « عاشقة الليل » ( ١٩٤٧ ) يواجهنا التعارض منسربا في  
أغلب القصائد ، ولكنه يتكاثف في قصيدة لآفة الدلالة ، هي « ثورة على  
الشمس » ، تنبئ على خطاب تتوجه به الأنا — « عاشقة الليل » — إلى  
الشمس ، بوصفها ربة القسوة والدمار .

وتبدأ القصيدة بتأمل يذكر بتأمل الدلالة الضوئية التي تصل بين الشقيقتين  
— ديانا وأبولو — وتفصلهما في الوقت نفسه . ولكن التماثل يتوقف عند حد  
التشابه الذي يصل بين لبيب الشمس وتمرد « عاشقة الليل » . وينقطع التماثل  
بعد البيت الثاني ليبدأ التضاد ، فتفتقر الشمس بالنهار الذي ينكسر فيه القلب ،  
ويتبدد الحلم ، وينحسر الأمل . وتتحول الشمس — « ربة اللهب المذيب  
الصاهر » — إلى قوة مدمرة ، بنهارها الذي ينطوى على قسوة الآخرين ،  
وسطوعها الذي قد يلمح إلى العقل الذي وقع عليه بعض التمرد في قصائد  
مغايرة ، واستبدل به القلب في التقاليد الرومانسية (٣٠) . وتحدد الثنائية التي

---

( ٣٠ ) أعني هذه التقاليد التي تنطوي على قول إيليا أبي ماضي ( ١٨٨٩ — ١٩٥٧ ) :

سُيرت في فجر الحياة سفيتي  
واخترت قلبي أن يكون أبلي

وقول نسب عريضة ( ١٨٨٧ — ١٩٤٦ ) :

فلتترك العقل حيث يهني  
ظلميس للعقل من شعور

راجع : إيليا أبو ماضي ، شعر ودراسة ، دار القنطرة العربية ، دمشق ١٩٦٣ ، ص ٦٧٠

تنطلق معها الثورة ضد الشمس على هذا النحو :

سأحطم الصنم الذي شيدته لك من هوى لكل ضوء ساطع  
وأدير عيني عن سنك مشيخة ما أنت إلا طيف ضوء خلدع  
وأصوغ من أحلام قلبي جنة تغني حياتي عن سنك اللامع  
نحن الخياليين في أرواحنا سر الألوهة والخلود الضائع  
لا تنشرى الأضواء فوق خميلتي إن تشرق فلغير قلبي الشاعر  
ماعد ضوءك يستثير خوالجي حسي نجوم الليل تلهم خاطري  
هن الصديقات السواهر في الدجي يفهمن روحى وانفجر مشاعري  
ويرقن في جفنى خيط أشعة فضية تحت المساء الساحر

[ ١ / ٤٩٧—٤٩٨ ]

و « الضوء الساطع » قرين « طيف الضوء الخلدع » ، في سياق القصيدة ، كلاهما دال يشير مدلوله إلى البعد السرائي لضوء الشمس ، فيذكر بالدلالة المراوغة للنهار ، ذلك الذي تحول — عند جبران — إلى « نور يغمرنا بظلمة الأرض » . وتلفتنا الدلالة المراوغة ، بفاعلية التضاد ، إلى النور الحقيقي في قصيدة نازك ، ذلك الذي ينطوى عليه « الدجي » ، في « المساء الساحر » ، حيث النجوم « الصديقات السواهر » . ويشير « المساء الساكن » — بدوره — إلى عالم التوحد، حيث تدبير عاشقته ظهرها إلى عالم الآخرين ، منسحبة من الواقع الشمسي ، لتخلق لنفسها « جنة » قمرية ، هي بديل للواقع المرفوض . وينطلق الخيال ، في هذه الجنة ، محلقا « فوق الأنجم » ، لتغلو « عاشقة الليل » واحدة من أولئك « الخياليين » الذين تنطوى أرواحهم على « سر الألوهة والخلود » . وبالقدر نفسه يتحول الليل القمري إلى مصدر للوحي ومنبع للإبداع ، ويعود نموذج الشاعر ، الكائن الليلي ، ليظهر ملحا ، كأنما يقترن ظهوره بالثورة على الشمس ، والتوجه نحو بدائلها الليلية :

الليل ألحان الحياة وشعرها ومطاف آلهة الجمال الملهم



تهفو عليه النفس غير حبيسة وتخلق الأرواح فوق الأنجم  
 كم سرت تحت ظلامه ونجومه فنسيت أحزان الوجود المظلم  
 وعلى فمى نغم الهى الصدى تلقية قافلة النجوم على فمى  
 كم رحت أرقب كل نجم عابر وأصوغ في غسق الظلام ملاحنى  
 أو أرقب القمر المودع في الدجى وأهيم في وادى الخيال الفاتن  
 [ ٤٩٩ / ١ ]

وينطوى ظهور نموذج الشاعر ، الكائن الليلي ، على أكثر من عنصر دال ،  
 في هذه القصيدة . هناك — أولاً — عنصر الإلهام الذي ينسرب من « مطاف  
 آلهة الجمال الملهم » ، وتخلق معه « الأرواح فوق الأنجم » ، لتعود النجوم  
 قافلة تعلم الشاعر كيف ينطق النغم « الالهى الصدى » . وهناك — ثانياً —  
 هنا الضوء الغسقى الذي يشع في البيت :  
 كم رحت أرقب كل نجم عابر وأصوغ في غسق الظلام ملاحنى

ليشى بحالة الوعي الذي ينسرب فيها الإلهام ، أعنى هذه الحالة التي لا يغيب  
 فيها الوعي تماماً فيظل تخيلاً ، ولا يصل إلى مناه الكامل فيغدو تعقلاً صارماً.  
 ولذلك تصاغ الملاحن في « غسق الظلام » الذي تتكرر تجلياته دالة ، في  
 قصائد أخرى ، على هذا النحو :

— ذهب النهار بشاعرى ونشيدله وبقيت في غسق الظلام القاتم  
 [ ٥٣١ / ١ ]

— وامنحني ألف حلم  
 من ليال غسقيات الغلالة  
 شربتها فرحتي حتى الثمالة  
 فهى قيثارى وكرمي.

[ ٥٣٤ / ٢ ]

— فخذ زورقي فوق موجة شوق مغلفة ، خافية

....

إلى غسق قمرى المنار

عميق القرار

وليس له في الظهيرة لون

وليس له في الكثافة غصن

ولا فيه هول ، ولا فيه أمن

هنالك سوف نضيع .

[ يغير ألوانه / ٢٣ ]

هذا الضوء الغسقى — سواء اقترن بـ « غسق الظلام » ، أو بـ « ليال غسقيات الغلالة » ، أو « غسق قمرى المنار » — لا يقترن بالظلام التام ، لأنه ينطوى على القمر والنجوم ، أي ينطوى على العناصر التي تخفف القتامة ، وتبعث الضوء حانيا ، فلا تدفع إلى الغوص في أعماق اللاوعى ، ليظل الإبداع ، كالحلم ، قرين « ليال غسقيات الغلالة » ، هي كرامة إبداع الشعر وقبيلته ، التي لا تتحول فيها « الثمالة » إلى « الثمل » . ولذلك يظل الإبداع قرين « غسق قمرى المنار » ، تسوده البينية التي تتذبذب بين لون الظهيرة ولون الظلمة ، فلا تغوص عميقا في قرارة الحلم ، بل تنطوى على ما يتوسط بين « الأمن » و « الهول » ، دون أن تنجذب إلى أعماق أعماق أي منهما ، فلا يتحقق الضياع الكامل في « هول » اللاوعى أو يتجمد الإبداع في « أمن » المنار العميق للغسق القمرى .

هذا الضوء الغسقى — في النهاية — لا يحول الثورة على الشمس ، في القصيدة التي أتحدث عنها — إلى تمرد مطلق ، ينقلب إلى عشق كامل للظلام والجنون ، كما نجد في شعر نوفاليس الذي حوم جيران حول بعض دواله (٣١) ، مثلا ، ولا يصل هذا الضوء بالثورة على الشمس إلى هذه النشوة الوحشية التي

---

( ٣١ ) راجع الإشارة التمييزية إلى نوفاليس ، في الفصل الأول من كتاب :

C.M.Bowra, The Romantic Imagination, Oxford University Press, London 1961.

وقارن ترجمة هذا الفصل — لكاتب الدراسة — في مجلة « الأعلام » ، بنسداد سبتمبر ١٩٧٥ .

تعانق السماء ، « كنشوة الطفل إذا خاف من القمر » (٣٢) ، لو تذكرنا الضوء الغسقى الذي تبدأ به « أنشودة المطر » لبر شاعر السياب ( ١٩٢٦ — ١٩٦٤ ) زميل نازك ورفيق ثورتها الإبداعية في الشعر الحر .

ولكن بقدر ما يظل الضوء الغسقى حانيا ، في قصيدة « ثورة على الشمس » ، كأنه لمعة الألهام الرقيقة ، ويواده الإبداع الهادي ، يفضي هذا الضوء إلى عنصر دال ثالث ، في القصيدة ، ينسرب منها كما ينسرب « النغم الإلهي الصدى » ، من « قافلة النجوم » ، إلى « فم » الشاعر ، لينقله الشاعر — بدوره — إلى الآخرين ، « في وادي العبيد » أو « وادي الحياة » ، فيغلو وجود الشاعر — في هذا الوادي — وجودا ضوئيا يشع النور والمعنى فيمن حوله ، فهو :

.... ذلك الشاعر المرفف وابن الخيال والإيحاء  
ورسول السماء للعالم الباكي وصوت الأحياء والأسموات

[ ١ / ٦٦٤ ]

إن أهمية « ثورة على الشمس » — في شعر نازك الملائكة — تتمثل فيما تنطوي عليه هذه القصيدة من دلالة وبداية . أعني الدالقاتي تحدد مغزى صفة « عاشقة الليل » ، بكل ما تنطوي عليه الصفة من دوال . وأعني البداية التي تتحول معها الدلالة ، لتشكّل عبر تجليات متعددة في قصائد لاحقة . وبين الدلالة والبنية تظهر شعائر الإنسلاخ من « معبد » الشمس إلى معبد الذات ، بغسقة القمرى المنار ، وعوالمه نجمية الاشراف . ولذلك تختتم القصيدة بهذا الخطاب النهائى إلى الشمس :

أضواءك المتراقصت جميعها يا شمس أضعف من لهيب تمردي  
وجنون نارك لن يمزق نغمتي مادام قيثاري المغرد في يدي  
فإذا غمرت الأرض فلتذكرى أنى سأخل من ضيائك معبدي

---

( ٣٢ ) راجع ديوان بدر شاعر السياب ، طر السودة ، بيروت ١٩٧١ ، ٤٧٥/١ .

وسأدفن الليل الذي جللته ليخيم الليل الجميل على غدى  
[ ٥٠٠-٥٠١ / ١ ]

وتتطوى شعائر الإنسلاخ التي أتحدث عنها على نوع من الولادة الجديدة ،  
تعود معها الأنا إلى الرحم ، متوحدة في كهف الحلم ، أو معبد الذات ،  
وينسحب الضوء الشمسي بالقدر الذي تغلق الأنا على نفسها ، أو تغلق نافذتها  
في وجه الظهيرة القاسي ، خالقة نوعا من الظلمة ، ليس سوى مقدمة ضرورية  
للغسق القمري المدار ، للإبداع ، في « الليل الجميل » ملاذ الأنا ورحمها  
الذي تولد منه ، وفيه :

سأغلق نافذتي فالضياء يعكر ظلمتي أبلردة

... ..

سأغلق نافذتي فالظهور لا ينتهي حقدما السراعب

تصب سكبى كنتها في برود ويسخرني وجهها الغاضب

يطردني صمتها السرمدي ويكتبني لونها الراسب

... ..

سأصبر حتى يحمي الدجى ويغرب خلف الوجود الضياء

[ ١٤٨-١٤٩ / ٢ ]

ولذلك سرعان ما تبتلق الأنا من هذه الظلمة ، متحولة ، متفجرة بالحياة ،  
كأنها تبعث صارخة من « قبر يتفجر » :

ناديت أكلناس الرمال تفجري فتفجرت تحت المساء المظلم

وجمعت أحلامي ومزقت الثرى بصفائها ووقفت تحت الأنجم

وفتحت صلري للضياء وسحره وصرخت بالكون الجميل الملمم

أناحية يا أرض! هذى نعمتي هذا نشيد فؤادي المتكلم

[ ١٦٩-١٧٠ / ٢ ]

وعندما تحدث الولادة الجديدة ، وتكتمل شعائر التحول ، في الظلمة  
الملتة « كالوهم ، كالوت الرهيب » [ ١٧٣ / ٢ ] تلك الظلمة التي لا

تفارقها « الأنجم » في النهاية ، تسلخ الأنا من العبادة الشمسية ، ويتأسس هنا  
النور اللاف من الظهيرة التي لا ينتهى حقدتها الرابع ، ونحن الأنا إلى الليل  
الذي تحولت فيه ، حينها إلى منبع الأمن والسكينة ، فنقرأ في « أغنية ليلى  
الصيف » :

أنت للأحلام مأوى

يا ملاذا بلردا عذب الجوار

لخلود حملت عبء النهار

وأنتك الآن نشوى .

[ ٥٣٣ / ٢ ]

ولا يحدث أي تقارب بين « عاشقة الليل » والشمس ، في شعر نازك  
الملائكة ، إلا إذا تحولت الشمس عن مجلاها اللهيبي الحارق ، وضوئها الصيفي  
الصاهر ، واكتسبت مجلى ليلى ، بلردا عذب الجوار ، فصارت شمسا شتوية ،  
صورة أخرى للقمر ، تنطوى على « النعومة » و « الضياء الرقيق الغريب » ،  
فتشع « الحرارة والرقق في لمسات الرياح » ، أو تذيب الجليد « عن زهرة لا  
تريد فراق الحياة » .

[ ٣٧٣ / ٢ ]

والقمر — في هذا السياق — نقيض الشمس الحارقة ، والبديل الضوئى  
للظهيرة التي « لا ينتهى حقدتها الرابع » . يقترن بليالى الصيف التي تتجلى :

... شفاها قمريلات القبل ،

تنثر الأناء أقنأح عسل ،

[ ٥٣٢ / ٢ ]

فوق أشجار المدينة .

وهو أبرز ما في « جزيرة الوحي » التي لاحت لعاشقة الليل كالمأمل  
البعيد :

الرميل في شطها ندى يرشف من دجلة البرود

والقمر الخلو في ممها أمانة الشاعر الوحيد.

[ ٥٩٥ / ١ ]

ولذلك يعود القمر رمزا متعدد الدلالة ، تتغنى به عاشقة الليل ، في قصيدة

بعنوان « أغنية القمر » ، في ديوانها الرابع .

وتنطوى هذه القصيدة على الضوء الغسقى الذي اقترن بالإلهام ، في « ثورة على الشمس » ، ولكن الضوء ينسرب — هنا — مع القمر في « غسق أبيض يسيل على خلود الليل » ، ليغدو القمر « مخبأ للجمال » ، و « توبة للقبح » ، و « ندم الليل والظلام » ، و « كفارة الغيم والأعاصير » وبالقدر نفسه يغدو القمر قرين الحلم والخيال ، فهو « ساق الأعين الرقاق رؤى » ، و « غزل الأحلام » التي يخلق بها « جناح الفراشة الغضة » للخيال . وتختتم القصيدة بهذه الايات :

البث كما أنت علما عجزت أرواحنا أن تعى خفاياه  
يا ناسج الشعر يا بقيقته في عالم أظلمت مراياه  
أي نشيد لم ينبجس عسلا وأنت تفتقر في ثنياه  
أنت منحت الغناء لذته يا نبضة الوزن في حناياه  
فأبقر وراء الحياة أخيلة الشعر فيها والحب والله

[ ٢ / ٤٨٥—٤٨٦ ]

لتأسس دلالة القمر بوصفه رمزا يناقض الشمس ، ويعارض دلالتها التي تنطوى على قسوة الواقع . وبالقدر نفسه يعارض القمر أعاصير الليل ، أو ظلمته القائمة التي تنطوى على الموت . ويغدو القمر — في النهاية — دالا يفضي مدلوله إلى إبداع الشعر ، كأنه لمعة الإبداع المضيئة ، في عالم أظلمت مراياه . وبالقدر نفسه ينطوى الشعر على مبدأ الحب الذي يقود إلى المطلق ، فتتسرب أخيلته وراء الحياة نفسها ، حيث العلة الأولى للشعر والحب ، حيث الله .

٣—٣ صيد القمر :

وعندئذ تختفى « الكآبة » من نموذج الشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، ليحل محلها الأمل الذي يرفده مبدأ الحب . وتتعدل الصورة القديمة التي قابلناها في « مأساة الحياة » ( ١٩٤٥—١٩٤٦ ) عن الشاعر ، الكيب المغترب ، الذي :

أهلاً يرقب الفضاء، يصيد النجم - سم، أو يحصد الظلام الكيب  
[ ١٢٦ / ١ ]

ليختفى حصاد الظلام الكيب ، وتمتد عملية « صيد النجم » ، لتصبح  
سعيًا وراء الرؤى ، ويتحول « النجم » إلى « القمر » ، ليتأكد حضور الرمز  
واتساعه ، في مقابل تقلص « ربة اللهب المذيب الصاهر » وغياها ، وبالمثل  
تقلص « الظلام الكيب » وغياها . ونقابل نموذج الشاعر ، الكائن الليلي ،  
مرة أخرى ، ولكن بعد أن يتحول « الشاعر » إلى هذا « الغلام » بعيد  
الخيال ، في قصيدة « شجرة القمر » :

وكان غلاما غريب الرؤى غامض الذكريات  
وكان يطارد عطر الرنى وصدى الأغنيات  
وكانت خلاصة أحلامه أن يصيد القمر  
ويودعه قصفا من ندى وشنى وزهر [٤٢٦/٢]

وتجلبوب قصيدة « شجرة القمر » ( ١٩٥٢ ) التي صارت عنوان  
الديوان الرابع ( ١٩٦٨ ) لتأذك الملائكة مع قصيدة « أغنية للقمر »  
( ١٩٥٢ ) من الديوان نفسه ، ولكن تمضي « شجرة القمر » لتؤكد رمزية  
« صيد القمر » ، من خلال إطلارها الحكائي .

وتتكون القصيدة من سبعة مقاطع ، تبدأ بهذا الغلام الغريب الذي يعيش  
على قمة من جبال الشمال ، يملأ أفكلره من شلى الزنبق ، ويشرب عطر  
الصنوبر ، ويطارد صدى الأغنيات ، ويحلم أن يصيد القمر :

وكان يقضي المساء يحوك الشباك ويحلم  
يوسله عشب بلرد عند نيع مغمغم  
ويسهر يرمق وادى المساء ووجه القمر  
وقد عكسته مياه غدير يرود عطر  
وما كان يغفو إذا لم يمر الضياء اللذيذ

على شفتيه ويسقيه إغماء كأس نبيذ  
وما كان يشرب من منيع الماء إلا إذا  
أراق الهلال عليه غلائل سكرى الشنى. [٤٢٧/٢]

ويحقق الغلام حلمه ويصيد القمر ، في المقطع الثاني ، ويرقده في كوخه ،  
ناعما بتلك الشفاه « التي شغلت كل رؤيا قديمة » . ولكن يضح المنادون  
والصبايا والرفة ، ويخرج الجميع باحثين عن القمر ، في المقطع الثالث . وفي  
الكوخ ، كان الغلام يضم الأسير الضحوك ، يغنى للمهمه في جوى وانفعال :

ولكن صوت الجماهير زاد جنونا وثورة  
وعاد يقلب حلم الغلام على حد شفره  
ويهبط في سمعه كالرصاص ثقيل المرور  
ويهلل ما شيدته خيالاته من قصور. [٤٣٤/٢]

وحين استطاع الرعاة الملحون هلم جدار الكوخ ، في المقطع الخامس ،  
لم يجدوا سوى السكون والغلام النائم في حلمه البريء ، فقد احتال الغلام  
وأخفى القمر نحته في الثرى . ويأتى الصباح ، في المقطع السادس ، ليبصر  
الغلام سدره عجيبة نبتت في الثرى ، حيث نخبأ القمر ، يتلبد من كل غصن  
من أغصانها قمر . وعندئذ ، يعيد الغلام القمر إلى أهل القرى الواهين ، بعد  
أن صارت له أقملره الخاصة ، وبعد أن تعدد القمر الواحد فصار أقملرا .  
وبمضى الزمان ، في المقطع السابع ، فلا يبقى سوى همس « كأصلاء نبع تحلر  
من عمق كهف » .

ومن السهل أن نرى في معنى الغلام « الغريب الرؤى ، العبرى  
الجنون » ، تمثيلا رمزيا لمسمى الشاعر ، الكائن الليلي (٣٣) . ولكن الأهم أن  
نلمح الأبعاد الدلالية التي ينطوى عليها هذا التمثيل . هناك — أولا — هذه

---

(٣٣) ذلك تفسر لا يختلف كثيرا عن تفسير نازك الملائكة نفسها ، في حديثها « حول شجرة  
القمر » ، ديوان نازك ٢/٤١٣-٤١٧ .



الثانية اللافتة بين الأنا والآخرين ، والأعلى والأدنى . أعنى الثانية التي يعيش معها الغلام « على قمة من جبال الشمال » ، بينما يقترب الآخرون من السفح ، والثانية التي يتعارض فيها « حلم » الغلام ( أو الأنا المبدعة ، أو الشاعرة ) مع « رغبة » الآخرين ، الذين يهدمون « ما شيدته خيالاته من قصور » . وهناك — ثانياً — عملية « الصيد » التي يتحول بها الغلام إلى مجلى آخر لبروميثيوس Prometheus سارق النار المقدسة ، ذلك الذي تجاوز الآخرين ، فصعد إلى قمم الآلهة ، ليسرق نارها بحيلته ، ويعود هابطاً إلى الأرض ، ليقدّمها إلى الآخرين ، علامة للخصب والمعرفة . وضوء القمر الذي يصيده الغلام — غريب الرؤى — قريب الشبه من هذه النار المقدسة ينطوى على شيء من سحرها ، فهو الذي يضئ الطريق إلى كل حلم بعيد القرار بعد أن تحدر « من أمسيات بعيدة » . وبالقدر نفسه ينسرب ضوءه في الثرى ، لتنبثق هذه السدرة الخصبية التي لا مثيل لها بين الشجر ، والتي غدت شذاها شفاة القمر ( « التي شغلت كل رؤيا قديمة » ) وأرضعها ضوءه المختفى « في التراب المعطر » . والغلام نفسه قريب الشبه من بروميثيوس ، فهو الذي صاد القمر ، فسرق النار المقدسة في مجلى مغاير من مجالها ، وهو الذي خلقت حيلته سدرة الأقمار المتعددة ، وهو الذي أعاد — أخيراً — القمر الأصل إلى أهل القرى الواهين ، وأطلقه في السماء :

يجوب الفضاء وينثر فيه الندى والبرودة .

ومن اللافت للإنتباه أن التحول الذي يمر به القمر ، ما بين صورة الواحد في السماء وصورة المتعددة في السدرة ، لا يتحقق إلا مع الضوء الغسقى ، ذلك الذي يتوسط ما بين ظلمة الليل وبوادة النهار هذه المرة . وعندما ينبثق الصباح « يتوج جبهته الغسقية عقد ورود » ، تنبثق السدرة ، كأنها ثمرة الإبداع ، ونتاج حالة الوعي التي تتوسط ما بين الظلمة والنور . أما القمر الذي يغيب في ظلمة الأرض ليعود أقماراً متعددة ، فيبدو — من هنا المنظور — أشبه ببذرة الضوء السماوى التي تغيب في غسق الوعي البشرى ، لتنبثق أغصاناً متعددة من الضوء ، أو أقماراً متعددة من إبداع الشاعر ، ذلك الكائن

الذي يتوسط ما بين على الأرض والسماء ، كما يتوسط الغسق ما بين الظلام والضياء . ولكن على نحو تغلو معه عملية صيد القمر ، أو سرقة النار المقدسة ، إطلاقا لسراح قوى الإبداع ، خلقا متجلدا يقترب به الشاعر خطيئة :

كخطايا الرب الذي سرق النار لعباده ونال الشقاء  
[ ٢٦٣/١ ]  
ولكنها الخطيئة التي تؤكد هوية الكائن الليلي الملهم ، رسول السماء للعالم الباكي ، ذلك الذي :

لا يطبق الأذى ويحلم بالكودن طهورا مضوا الأنساء  
[ ٤٥٤/١ ]

وبقدر ما يعود بنا هذا البعد الدلالي الأخير إلى ثنائية الأعلى والأدنى ، والآخريين ، يؤكد هذا البعد ، على سبيل التضمن ، المغزى الخلقى الذي ينسرب في سرقة النار ، أو صيد القمر . أعنى المغزى الذي يجعل سرقة النار تضحية لا مفر منها لنشر الضوء بين الآخرين ، والمغزى الذي يجعل صيد القمر قرين العملية التي يتحول بها القمر الواحد إلى أقمار متعددة ، تقترب بمزيد من الضوء للآخرين .

وبقدر ما تقترب النار بالمعرفة والخصب ، في السرقة ، يقترب القمر بالإبداع والتجلد ، في الصيد . ولكن بالمعنى الذي يجعل الإبداع قرين قوة متعالية ، حلقة ، كامنة ، تنتظر من يصيدها ، أو يمتلكها ، ليعود فيطلقها بعد أن يضيف إليها . ولذلك تتحول عملية الإبداع ، في قصيدة متأخرة لنازك الملائكة ، هي « الأميرة النائمة » ( ١٩٧٣ ) إلى تمثيل رمزي مغاير ، يؤكد هذا البعد الدلالي لصيد القمر .

ويقوم التمثيل الرمزي المغاير على حكاية أخرى ، كحكاية « شجرة القمر » ، هي حكاية الأميرة النائمة التي سحرتها قوة شريرة ، فتنام الأعوام

الطوال ، لا تستيقظ إلا إذا اقتحم قصرها أمير يحبها ، ويصل إليها : يقبلها فتستيقظ . والقوة المبدعة ، أو الكلمة الشاعرة ( مجلى آخر للقمر ) أشبه بهذه الأميرة : غنت عصورا في انتظار العاشق الأمير ( مجلى آخر للغلام — غريب الرؤى ، عبقرى الجنون ) ذلك الذي يأقن من المجهول ، يوقظ تلك الحلوة المهومة ، فيبعثها :

شرفة مسحورة الأستار لم يسمع بها الوجود  
تفتح شبكا على عالم الأطياف<sup>(٣٤)</sup>

وبقدر ما تحلم الأميرة بمن يخلصها ، مقترفا فعل التضحية ، تنتظر الكلمة من يخرجها من عزلها :

.... آلافا عذرية الأصداق  
في أبحر بعيدة تألهة الضفاف

[للصلاة، ص ٩٨]

مقترفا فعل الصيد ، فتخرج الكلمة « جميلة وخصبة » ، و « مثل لون النار » ( مجلى آخر لسرقة النار ) ناعمة كالزهرة مضيفة كالأقملر ، فتسمعها تقول :

إني أنا عاطره كالبرعمة  
إني أضىء مثلما تشتعل الأقملر  
أنير للنوار

درب الليالي المعتمة  
أفتح في وجوههم نافذة النهار  
أرش في أنغامهم طعم ضياء سائل  
أذيب فيه نكهة البهار .

[ السابق، ص : ١٠٢-١٠٣ ]

(٣٤) نازك الملائكة ، الصلاة والوفرة ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٨ ، ص : ٩٨-٩٩  
وسأكتفي — بعد ذلك — بالإشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

والمسافة بين الكلمة « البرعمة » والكلمة التي تضيء مثلما تشتعل الأقملر ، في الأميرة النائمة ، هي المسافة التي كانت تفصل بين القمر الواحد والأقملر المتعددة ، في شجرة القمر . و « الأقملر » التي تفتح في وجوه الآخرين « نافذة النهار » تذكر بالقمر الذي كان « يضيء الطريق إلى كل حلم بعيد القرار » . ولكن الأقملر تتكاثر — هنا — لتؤكد انتشار « الضياء السائل » الذي يضيء « درب الليالي المعتمة » للآخرين ، فتؤكد مغزى تضحية « العاشق الأمير » وتضيف إلى دلالة « الغلام — غريب الرؤى » ، بالقمر الذي تصل بين رمزية القمر ورمزية الإبداع .

#### ٤-١ تحولات :

وينطوى « صيد القمر » على بعد دلالي آخر ، أعنى بعنا يتصل بالمجاهدة اللازمة للوصول إلى القمر ، والمكابدة اللازمة للوصول إلى الأميرة النائمة . والمجاهدة كالمكابدة ، في هذا السياق ، سعى وراء غاية ، وإسراء في الشعور . وكلاهما يرتبط — آخر المطاف — بالبحث عن « السعادة » ، ذلك « اللغز » المحير كالقمر ، وذلك « الحلم المحجوب خلف الضباب » كالأميرة النائمة .

و « السعادة » غاية ملحة في شعر نازك الملائكة ، لا معنى للوجود دونها ، ولذلك يبسط السعى وراءها ظلّه على المطولة الأولى « مأساة الحياة » ( ١٩٤٥-١٩٤٦ ) لتذكر السعادة بـ « عنقاء » إيليا أبي ماضي ( ١٨٨٩-١٩٥٧ ) ، بالقمر الذي يذكر البحث عنها بالملاح التائه لعل محمود طه . ولكن البحث يمتد — عند نازك الملائكة — ليبدأ من الخطيئة الأولى لآدم وحواء (٣٥) ، ويتسبى بالحرب العالمية الثانية ، ويجمع بين ماضي

(٣٥) من اللافت للاعتباه أن صورة « حواء » تبدو متوازية مع صورة « آدم » ، في هذه المطولة ، ولكنها تحلّ الصلوة في الصياغة الثانية للمطولة نفسها ، بعنوان « أغنية للإنسان » ( ١٩٥٠ ) ، فصلى — حواء — في نموذج بروميثيوس ، سارق النار ، على نحو تغلو خطيئتها ،

البشرية وماضى الأنا ، ويتحرك ما بين الفصول الأربعة للطبيعة والفصول المتعاقبة للإنسان ، بالقدر الذي يتحرك بين أقانيم البشر وأقاليم الوجود ، ويصل الأساطير العربية بالأساطير الإغريقية ، ويعرج على الأغنياء والرعاة ، والأشرار والرهبان ، والفنانين والعشاق والشعراء ، ليتهى السعى « بين يلى الله » ، قبيل الوصول الأخير إلى شاطئ الأبدية :

شاطئ الموت، شاطئ الوحي والأسرار ذاك المحجب المخفي  
[ ٢٣٩ / ١ ]

وتنتهى المجاهدة ، كالمكابدة ، بإدراك « مأساة الحياة » ، فلا يصل السعى إلى السعادة بل إلى الشقاء في حضرة الآخرين ، والموت في ظلمة الوجود . ويتكرر السعى ، ثانية ، في « أغنية للإنسان » ( ١٩٥٠ ) ، لتبرز « السعادة » مرة أخرى — في الصياغة الثانية للمطولة نفسها — لغزا محجبا بالغموض ، وجنية مجنحة الأقدام في عالم لا نراه :

من غبار النجوم جدران مأواها الغريب المشيد فوق الزمان  
في مكان من الوجود على باب رؤاه يضيئ حد المكان  
وعلى رأسها جلائل بيض العطر من زنبق غريب الرواء  
أنبتته حدائق القمر النافق لتلك الجنية البيضاء  
ويدها المسحورتان تقودان النجوم الشقاء عبر الفضاء  
[ ٣٠٤-٣٠٥ / ١ ]

---

في دفع آدم إلى الشجرة المحرمة ، بمثابة فعل من أفعال اغتصاب المعرفة أو النور ، فصيح الخطيئة الأولى لحواء — أمنا — « شعلا في وجودنا وضيقا » [ ٢٦٢/١ ] . ولكن هذه الصورة الجديدة التي تؤكد التمرد الانساني ، تخفي ثلما من الصياغة الأخيرة ( عام ١٩٦٥ ) للمطولة نفسها ، فلا تواجه سوى التركيز على آدم الذي « فقد فرجوسه الجميل عقابا » [ ٣٧٢/١ ] . أما التمرد الانساني الذي تتطوي عليه الصياغة الثانية فيندلح ليم التركيز على العنصر القدرى ، وما يفتقر به من وصول إلى نبع الإيمان بالله ، كأن هذا العنصر هو الخطوة السابقة على التصرف البارز في شعر السبعينيات .

وبقدر ما يرتبط « القمر » و « النجوم » بمأوى هذه « الجنية البيضاء » ، ويخلع عليها كلاهما لونه وضوءه ، يؤكد العنصران المضيئان رمزية الإسراء الليلي ، بحثا عن « السعادة » ، ولكن ينأى كلاهما ويبعد ، فلا تدنو « السعادة » لصائد ، ولا تصحو « الأميرة النائمة » لعاشق ، وينتهي السعي بالضياح ، وينتهي الحلم بالإنطفاء ، ولكن يبقى أمل الوصول إلى هذه الجنية — الأميرة :

علنا بأزرقاق عينيك نبني

من جديد لنا سماء

علنا بأشقرار شعرك نفنى

سطوة الليل والفناء . [ ١ / ٣١٥ ]

ويقترن الأمل بالإسراء الداخلي ، هذه المرة ، أعنى بالرحيل صوب « عوالم نجمية الاشراق » بحثا عن هذه « الجنية » في الداخل وليس الخارج :

ومئات ترجو العثور عليها في زوايا النفوس خلف دجائها  
في دروب دكناء يجهد ضوء القمر الطفل أن يمس ثراها  
[ ١ / ٣٢٤ ]

ويظهر القمر ، مرة أخرى ، علامة مضيئة ، تؤكد جلوى الإسراء الداخلي ، فيؤكد القمر مغزى المكابدة الروحية للسعي ، ويبرز أهمية « الضمير » :

ذلك المراقب الإلهي في النفس — من لسان الهدى وصوت الشعور  
[ ١ / ٤٢٤ ]

ويمن المسعى إلى الله ، بقدر ما يتوجه إليه ، في الصياغة الأخيرة لمطولة « أغنية للإنسان » ( ١٩٦٥ ) فتحن الرحلة إلى السماء ، حيث الضياء ، حيث الله :

ذلك المنبع الأثري ما أعز ب كاساته لمن يسقاها

لم يزل في انتظار دنيا ترامت في دروب الدجى فضلت خطاها  
[ ٣٨٥ / ١ ]

وتنتهى الرحلة بعالم الشعراء ، ليصبح الشاعر ، الكائن الليلي الملهم ، موازيا للضمير ، يقترب بالطهر الذي « يطفئه الشر والمعاني الدنيئة » [ ٤٥٤ / ١ ] . وينسرب « المنبع الأثيرى » في روح الشاعر ليغدو « روحا ضوئيا » فتوحى نهاية المسعى بأشراق الليل الروحية ، لندنو من عتبات التصوف ، وإن لم نخطو فوقها إلى التصوف نفسه .

هنا التغير الداخلى لاتجاه السعى وراء « السعادة » في الصياغات المتعاقبة لمطولة نازك الملائكة ، يوازى التحول عن دلالة « مأساة الحياة » ( ١٩٤٥ ) إلى دلالة « أغنية للإنسان » ( ١٩٦٥ ) . وبالقدر نفسه يوازى التحول في الدلالة ما بين « المأساة » و « الأغنية » ، داخل الصياغات المتعاقبة للمطولة ، التحول المقابل في رمزية الليل ، خروج المطولة ، في قصائد نازك الأخرى . أعنى أن دلالة « المأساة » ، داخل المطولة ، توازى الإلحاح على الدلالة الفرعية لليل « الكئيب » ، خروج المطولة ، مثلما توازى الإلحاح على الموت الذي ينسرب في الوجود الإنساني نفسه ، كأن :

... شيئا في عمق أنفسنا يحجذبنا للممات ، شيئا مكينا  
[ ١٠٦ / ٢ ]

فلا يبقى لنموذج الشاعر ، الكائن الليلي ، سوى أن « يحصد الظلام الكئيب » ، في هذه المرحلة الأولى من شعر نازك الملائكة . وبقليل اقتربنا من دلالة « الأغنية » ، في المرحلة اللاحقة ، يختفى « الليل الكئيب » ، ويقبل ليل آخر « يبيع النعاس وعطر الورود » ، كأنه « أغنية للحياة » ، أو « دعوة إلى الحياة » ، تقترب بتلك الأنجم الوامقات التي :

أصابها اللدنة المخملية في دربنا  
تطرز كل غد قدام بخيوط المنى

تقود خطانا خلال الشعب الطوال الممضة. [ ٣٥٨/٢ ]

فتخابل « جنية السعادة » الشاعر ، الكائن الليلي ، لتدفعه إلى أن يصيد القمر ، ذلك الذي يقود — بدوره — إلى الشعر والحب والله ، في علم أظلمت مراياه ، أي يقود إلى « ذلك المنيع الأثري » ، المائل في الصياغة الأخيرة للمطولة .

قد تفرق هذه التوازيات انضباطها الشكلي ، لو حولنا الدلائل المتعارضتين لكل من « المأساة » و « الأغنية » ، في المطولة وخرجها ، إلى دالين نبحت عن مدلولهما في القصائد الاجتماعية السياسية لنترك الملائكة . ولكن يلفت الانتباه ، في هذه القصائد ، أنها تتذبذب ما بين ثنائية دلالية أشبه بثنائية « المأساة » و « الأغنية » . إذ تبدأ هذه القصائد من « ظلام » إجتماعي سياسي ، تتجلبوب فيه الدوال السالبة ، في « المقبرة الغريقة » ( ١٩٤٦ ) و « الكوليرا » ( ١٩٤٧ ) و « غسلا للعر » ( ١٩٤٩ ) و « النائمة في الشارع » ( ١٩٤٢ ) ، ليكشف التجلوب عن واقع محبط ، يوازى مدلول « وادي العيد » فيه مدلول « الليل الكيب » ، ويوازى التمرد على هذا الواقع التمرد على الشمس ، واستبدال عشق الليل بلحية في نهار هذا الواقع . ولكن ينسرب احباط الواقع ليتغلغل في غيوم الليل ، فيتخطط « الهاربون » في « السفينة التائهة » ، يطلردهم « الأفعوان » كما تطلردهم « لعنة الزمن » .

وتتحرك القصائد الاجتماعية السياسية ، مع ذلك كله ، إلى ما يشبه انبثاق « الضوء » ، ما بين « تحية للجمهورية العراقية » ( ١٩٥٨ ) و « الوحدة العربية » ( ١٩٦٣ ) كما لو كانت القصائد تتقل من دلالة « المأساة » إلى دلالة « الأغنية » . ولكن تتجنب دوال القصائد إلى « الظلام » ، مرة أخرى ، في تواز مع تصاعد الإحباط السياسي الإجتماعي ، ومن ثم تصاعد وطأة الواقع المحبط ، من منظور الأنا التي ملزالت عاشقة ليل ، فتتحول « ثلاث أغنيات عربية » إلى « ثلاث أغنيات شيوعية » ، وتتحول أغنية « الوحدة العربية » التي كانت :



ضوءاً وسلاماً في ليلة ليلاء

[ ٥٢٥ / ٢ ]

إلى « أغنية للأطلال العربية » :

ويصعد في الليل همس ككيب تردده الدم من الماحطة

[ ٤٧٢ / ٢ ]

ويتكاثف « الظلام » الاجتماعي السياسي ، ابتداء من :

إنه الليل كل الحدود غرقت في مدى غيبه

بدياجيه لف الوجود أيها العرني انتبه

[ ٤٩٨ / ٢ ]

وانتهاء بـ :

إن الظلام سلاسل خنقت مرافنا ،

أغانينا ،

كواكبنا ،

وجزّت كل أعناق المدائن والحدود . [ للصلاة / ٩٠ ]

فتضيع « سوسنة اسمها القدس » ( ١٩٧٣ ) ، في هذا الظلام المتكاثف

المتعاقب .

قد يلوح بصيص من الضوء باقتران « الماء والبرود » و « السفر في المرايا

الدامية » لحرب أكتوبر ( ١٩٧٣ ) ، ولكن يتحول هذا البصيص الضوئي من

الأمل إلى « تمتمات في ساحة الإعدام » ( ١٩٧٤ ) فيطبق الظلام ثانية ، ونعود

إلى دلالة « المأساة » .

ولكن يوازي تكاثف الظلام ، في هذه المرحلة المتأخرة ، عنصر من عناصر

الإدانة النائية ، ينطوي على احساس حاد بالخطيئة الجماعية ، كأن هذه

الخطيئة علة الظلام المتكاثف ، وكأن الاعتراف بها لون من ألوان التطهير

النائي ، يمكن أن يقضي إلى الخلاص :

نعم، قد مُنحنا النري والسواقي ومجد التلول

وهلب النجوم، وشعر الحقول  
ولكننا لم نصنها  
ولم ندفع السريع والموت عنها  
فباتت كزنبقة في هدير السيول  
نعم، ودفعنا بأقمارها للأفول. [للصلاة/٤١]

ويقدر ما يخفف الاعتراف بالخطيئة وطأة الظلام المتكاثف — ونلاحظ  
دلالة الأقمار التي أقلت بفعل الخطيئة الجماعية ، في هذا السياق الاجتماعي  
السياسي — يلمح الاعتراف نفسه إلى ضرورة التطهر ، فينطوى على ضرورة  
العودة المجددة إلى « ذلك المنبع الأثيرى » للضوء الذي انسرب في « أغنية  
الإنسان » ، بوصفه نبع التجلد :

... حيث نغمس شكوأنا ونسقى تعطش الأحلام  
من جديد نعيش تعرفنا الريح وتتلو نشيدنا الأنغام  
من جديد يعود ينسئ لنا التلر ربح في ظله الفسيح مكانا  
وتقول الحيلة أن لنا ظلا لنا بعض قصة وكيانا  
[ ٣٠١ / ١ ]

ويقدر ما يقترن هذا « المنبع الأثيرى » ، بالتطهر ، فيؤكد بعض جوانب  
الدلالة الرمزية للماء ، تنطوى العودة إلى هذا « المنبع » على معنى العودة إلى  
الأصل الأنقى ، الجوهر الأسمى ، النور الأسنى ، فتجلبوب دلالة الماء والنور ،  
في هذا السياق ، لتؤكد العودة إلى المنبع ضرورة الإيمان بالله ، خصوصا حين  
لا يملك التائبون « تمحجب أبصارهم ظلمة وألف ستلر » ، سوى أن يتوجهوا  
إلى المنبع الأثيرى لضوئه ، هذا الضوء الذي لم يزل في انتظارهم رغم ليل  
خطيئتهم الطويل :

فالتجىء للسماء حيث المنى والرى حيث الضياء حيث الله  
[ ٣٨٥ / ٢ ]

وعندما يقترن اللجوء إلى السماء بالاعتراف بالخطيئة ، بالتقدير الذى ينطوى



« الأفعوان » ( ١٩٤٨ ) لتعطى « الأرض المحيطة » ( ١٩٥٣ ) سرها في « الهجرة إلى الله » ( ١٩٧٣ ) . وينتقل الحلم من « يوتويا الضائعة » ( ١٩٤٨ ) إلى « دكان القرائن الصغيرة » ( ١٩٧٤ ) في « منديل » تلك التي كانت « شظايا قمر مغتسل » في « حقول الحلم من ليلى العصب » و « شراعا أيضا تحت مساء عني » [ يغير ألوانه / ٨٤—٨٥ ] . ومن « منديل » إلى « حلم ليلة من ليالى رمضان » ( ١٩٨٢ ) حيث يشرق وجه « المليك » أسنى وأبهى من لمعة البرق ، في ليلة كأنها ليلة القدر ، ويصعد صوت « حي على الصلاة » من المدى والليل ، يصب خشوعه كالسيل :

ويعرف قلبي المبهور في مكة ميلاده  
ومكة، مكة للقلب زواده. (٣٨)

وتغير القصائد ملامحها ، بالقدر الذي تتغير به دلالاتها الفرعية ، ولكن تبقى الدلالة المركزية لليل ثابتة ، تصل بين الليل والتوحد الذي يغلو حالا صوفيا ينطوى على اشراقات روحية ، وتصل بين الليل والشعر الذي يغلو تجليات ابداعية لهذا الحال ، فيتميز الطابع اللافت للديوانين الأخيرين لنازك الملائكة ، أعنى « يغير ألوانه البحر » و « للصلاة والثورة » ، وما أعقبهما من قصائد لم يضمها ديوان بعد .

#### ٤-٢ اشراقات الليل :

ولقصيدة « الخروج من المتاهة » مغزى لافت ، في هذا السياق ، إذ

---

( ٣٧ ) لم تنشر هذه القصيدة في ديوان بعد ، ولكنها منشورة في مجلة « الشعر » ، القاهرة أكتوبر ١٩٨٢ ، العدد ٢٨ ، ص : ١١-١٤ .

( ٣٨ ) البيتان من قصيدة « سيمفونية السجاجيد » ، مجلة « الشعر » ، القاهرة أبريل ١٩٨٣ ، العدد ٣٠ ، ص : ١٦-١٨ .



وبقدر ما تشير « المفلة الصفراء » إلى الرغبة في تجلوز طريقي اليمين واليسار ( والمفلة من الفوز ) غير وسطية قد تحن إلى هنا مرة وذاك أخرى ، يشير اللون الأصفر إلى اليئسة التي تتذبذب فيها الصفرة — في شعر نازك الأخير — بين طرفين متعارضين ، لتحن إلى الطرف الموجب ، أو تتجلوزه إلى ما هو أفضل . و « الضوء الأصفر » — في قصيدة مقاربة الدلالة ، هي « صور وتهويمات أمل أضواء المرور » — « مفرق درين » و « بشرى بخروج المجروح من الهوة » ، فهو :

فاصل أسرار ، وتحل بين الضوء وبين العتمة ،  
في ليل محب ضيع مسلكه في غابه

[ يغير ألوانه / ١٨ ]

وعندما نرد مدلول « المفلة الصفراء » — في « الخروج من المتاهة » — على دال « الدرب المسربل بالضياء » يشير الأخير إلى نوع من التصوف ، يقترن بالطرف الموجب الذي تنحل — في نهايته — ثنائية اليمين واليسار . ولذلك ينطوى « الدرب المسربل بالضياء » على معنى الصعود الذي ينتهي بالنفس إلى ضوء المعرفة المثل ، للإنسان الكامل ، فيصعد الدرب إلى الحقيقة التي ليس في ساحتها يمين أو يسار ، بل صلاة هي ثورة ، أو ثورة هي صلاة ، لتنحل « المفلة الصفراء » ، وينتهي « فاصل الأسرار » بين العتمة والضوء . « أما الصلاة فهي رمز الجانب الروحي فينا ، هي الورد التي تنبت في النفس الإنسانية من أثر اتصالها بالمنابع الأزلية الجميلة ، منابع الله ... أما الثورة فهي ... رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد ، وعبودية وشر ، وطغيان وظلم وقبح في الحياة الإنسانية . والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، فالإنسان الذي يصل لله صلاة كاملة الأبعاد ، شاسعة التطلعات ، هو الإنسان الذي يعرف الرفض الحق والثورة على كل ما يهين كمال الإنسانية » .<sup>(٤٠)</sup>

وبقدر ما تزودج الصلاة والثورة ، أو يتحد كلاهما ، في هذا السياق ،

( ٤٠ ) من تقديم نازك الملائكة لميوان : للصلاة والثورة ، ص : ٨-٩ .

يتحول كلاهما إلى جناح يرتفع بالإنسان المسلم إلى أعلى ذرى إنسانيته ، فيدرك أبعاد الروح ، ويمتلك نفسه التي لن تفضل درب المطلق ، أو تطيل البقاء في « المفزة الصفراء » ، بل تعبر « الدرب المسربل بالضياء » إلى نور « الملك » الذي يتكشف — في نهاية « الخروج من المتاهة » — عن :  
جبهة تَطْرُق الوجود ، وكف ، نهر حب ، ولجة من ضوء .

ويتجلى المجلى الجديد لثنائية الأعلى والأدنى ، في قصيدة « الخروج من المتاهة » ليفصل بين « الكف المملودة في المتاهة » ، و « النصر الأثيرى تحلى في أفقه اللانهائى » ، و « الباب المفتوح » ، و « الدليل » ، وبين البشر الذين يلهمهم اليقين أو اليأس ، ليسلموا اليه مفاتيح عمرهم ، كما أسلموا « سوسة اسمها القدس » ، فتأى الكف ، ويغيب النصر والدليل ، وينغلق الباب في أوجه التائهين .

وعندما تؤكد هذه الثنائية العلاقة بين الأنا الشاعرة والمطلق — « الملك » و « الملك » — تتصاعد دلالة المجاهدة والمكابدة التي أشرت إليها في الفقرة السابقة ، وتتخذ بعدا صوفيا لاقتا ، ينطوى على وطأة المجاذبة بين عالم الروح وعالم الجسد ، في « الهجرة إلى الله » . وتتجاوب دوال « الجرح » و « الأشواك » و « الدماء » بوصفها علامة المجاهدة ، في قصيدة « الوردة الحمراء »<sup>(٤١)</sup> ، مع دوال « الطريق » و « الدرب » و « الرحلة » و « الهجرة » ، في قصيدة « حلم ليلة من ليالي رمضان » ، ليؤكد التجاوب المدلول الصوفي الجديد للسفر ، فقرأ :

متى تتركين بأن السفر  
إليه يكون بلا رفقاء ، ومن دون زاد  
فعند شواطئه لن تلاقيك غير استنارة وجه القمر  
ومائلة من أغان ، وتعريشة ، ووساد

( ٤١ ) راجع نص القصيدة في مجلة « الشعر » ، القلعة يوليو ١٩٨٣ ، المجلد ٣١ ، ص : ١٦١٥ .

من الحلم المتكسر أشرعة ، من نهور وهمس قرأتين  
من تمهات سور. (٤٢)

وبقدر ما تنطوي « استنارة وجه القمر » ، في هذا السياق ، على علامة  
ضوئية تبشر المسافر بالوصول ، وتؤكد إمكان الهجرة « ما بين كون  
وكون » ، ينطوي المدلول الجديد للسفر على مكابدة النفس التي تجاهد غوايتها  
وحيرتها . وتنطوي المجاهدة — بلورها — على ما يشبه المعراج ، ترقاه النفس  
صاعدة ، درجة فدرجة ، لتطرح مع كل درجة شيئاً من خطاياها وثقلها  
الأرضي ، فطرح مرارة سجنها في « الجسم الخبيث » ، لو استعنا باستعارة  
أبي العلاء ، وشهقه قيدها ، لو استعنا باستعارة نازك ، حين نقرأ في شعر  
مجاهدتها :

— أضيق وجهك مغلوبة ، وأراني وحلي  
وحين أغنيك تسبق صوتي مرارة سجن  
وشهقة قلبي .

— وفوق عيوني ضباب ، وعبر دمائي رغائب  
نحملتني ثقلها الأرض ، تقلع ريش جناحي الخطايا  
وتعكس وجهي وتخدعني عشرات المرايا  
فلا أستطيع الصعود. (٤٣)

وبقدر ما يقرن الصعود بالتخلص من سجن الملاء ينطوي على معنى  
التطهر ، فيقرن بالنار ، بعد أن اقرن التطهر — من قبل — بعنصر الماء ،

( ٤٢ ) مجلة الشعر ، ١٣/٢٨ . ولكي تتضح المسافة بين المدلول الجديد للسفر ومدلوله القديم ، راجع  
قصيدة « السفر » ( ١٩٤٥ ) التي تبدأ على هذا النحو :

أنا وحلي فوق صدر البحر يا زورق فارجع  
عنها أنتظر الآن فجمسي ليس يطلع  
هبت الريح على البحر الجسوبي المروع  
فقصد للشاطئ الساجي بقلبي المتضرع

ديوان نازك ١/٥١٣ .

( ٤٣ ) مجلة الشعر ، ٢٨/ ١١ ، ١٤ .



ولكن تتأكد دلالة النار ، في هذا السياق ، لأنها العنصر الذي يأكل كل ما يقبل الفساد ، فيخلص النفس من أدران الجسد ، ويحرر الروح من ثقل المادة ، كما أنها العنصر الذي ينطوي على معنى التجدد الدائم ، والخصب والمعرفة ؛ ولذلك فالسفر فيها إخصاب وتحول ، وتعرف وكشف ، وإبداع وخلق :

من النيران تبدأ رحلتي  
تشتق لي طرق  
وتختطف روحي الأسفل  
ففي أغصاني النشوى يكاد يسيل نسغ النار

[ يغير ألوانه / ١٢ ]

وتنطوي رمزية الرحلة الصوفية ، في هذه الأسفل النارية ، على ثلاثة طرق متعاقبة ، أو ثلاث دوائر نارية متتابة ، ترقاها النفس من الأضيّق إلى الأرحب ، ومن الأدنى إلى الأعلى ، فإذا وصلت النفس إلى غايتها اتصلت ، وإذا اتصلت بالكلية عن كليتها انفصلت ، كما قال المتصوفة قديما . والدائرة الأولى للنار هي الدائرة الصغرى ، الهوى الأول ، الحسى ، الترابي ، الذي يتوجه نحو « انسان من الناس » ، ويتقلب بين « المتعة » و « الشك والأهواء والغيرة » . والدائرة الثانية هي الوسطى ، حب الأرض ، الوطن ، الأمة ، هذا الحب الذي ينزف دما « من جرح فلسطين » ، ويزداد قتامة من « عوسج العر » . والدائرة الثالثة العليا ، هي دائرة الملك ، الحبيب الأول والآخر .

وإذا صعدت النفس إلى هذه الدائرة الأخيرة تحررت تماما من ثقلها الأرضي ، وانطوى زمانها ومكانها الماديان ، فتسمو دون بدن أو قيد ، لتمرّح في وطنها الحق ، وفي حضرة الملك ، فتلّوب في نقلة المجهول من أسرار النار :

ويا ويل الذي يلقي  
عليها نظرة : يعشى

تعود جفونه حرقا ومسحب دخان  
بياض باهر الأمواج ليس تطيقه عينان  
وبرق يصعق الانسان  
وضوء يستيح العين ، يلهبها ولا يبقى  
لها بصرا ويسقى الروح ما يسقى .

[ يغير ألوانه / ١٣٧ ]

وإذا وصلت النفس إلى هذا الحال اتصلت ، وعلامة أنها اتصلت أنها عن  
وعيا غابت :

أغيب أغيب لا أبصر حتى النار  
ولا أتذكر الأشعل  
أخوض في يرق نهار  
ويهبط حولي وعي ، حول إحساسي ، يياض ستار  
وأفقد عالمي ، نفسي ، شعوري ،  
عبر غابت من الأقمطر .

[ يغير ألوانه / ١٣٩ ]

وبذلك ينتهي السفر ، وتنتهي المجاهدة إلى غابتها الأخيرة ، وتكتمل  
إشراقات الليل ، وتكتسب « الأقمطر » — في الدائرة العليا من النار — بعدها  
الدلالي الأخير ، الذي يميزها عن أقمطر « شجرة القمر » وأقمطر الكلمة —  
« الأميرة النائمة » .

ولكن تظل ثائية الليل والنهار ثابتة ، لا يتغير جنر التضاد بين طرفيها ، وإن  
تغير مجلى التعارض بينهما . فقط ، يتحول النهار عن مجلاه القديم ، ليغلو قرين  
الثقل الأرضي ، وبرق المشتري ، وقيد الحواس ، فيتصل بأوائل المجاهدة ،  
فنقرأ :

— فمتى سأكون له ؟ إنني أنأى وأضيع  
في شؤون نهاري البليد

برق مشتريائي يخدعني عن سنه الرفيع . [ للصلاة / ١٤٣ ]

فيم أغرق طول النهار ؟  
خلف غفلة أي جدار ؟  
أي قبر غليظ حواني ؟  
وحجب روعي أي ستار ؟  
كيف أصعد ؟ إن جيني صباح مكبل

[ للصلاة / ١٤٥-١٤٦ ]

ويتصل الليل — في المقابل — بالصعود صوب وجه المليك ، فيتصل  
بأواخر المجاهدة وتعرف المطلق ، وبالقدر نفسه يغلو القمر علامة على وجود  
المليك ، فقراً :

— عرفتك ملء ليل يطر الدنيا

خيوط رؤى ...

مليكي أنت طعم الصيف في عمري

وأنت تألق الأقمطر . [ للصلاة / ٦٩ ، ٧٢ ]

وفي هذا المجلى الصوفي لليل ، ينسرب ما يمكن أن نسميه « النور  
المحمدي » ، ليوازي « أبد الضوء » الذي يطلع من كل الجهات ، في « زنايق  
صوفية للرسول » ، فيؤكد الانفلات من « سلاسل الجسد » ومن ثلوج  
الذات « ، ليصبح « أحمد » طائر المدى وجناح الصعود ، نحو الله . ويتكرر  
الاسم — « أحمد » — نافيا الدلالة القديمة للمعبد في « عاشقة الليل » مؤكدا  
الدلالة الصوفية التي يتضمنها هذا المقطع :

— وقلت في لهفة أتوسل : أحمد ، أحمد

ناشدتك الله ، لا تتساقط غيلر نجم مفتت

حلم عابدة في الدجى يتبدد

عينك ليلة قدرى وريشك شمع ومعيد . [ يغير ألوانه / ٥٧ ]

٤-٣ تجليات الشعر :

ويعود نموذج الشاعر ، الكائن الليلى الملهم ، إلى الظهور في مجلاه الأخير ،

ليغلو صوفيا تتكشف له القصيدة في الوقت الذي تتكشف له حقيقة الوجود .  
وبالقدر نفسه يغلو إبداع القصيدة حالا تتجلى فيه الأنا المطلقة للإبداع  
الالهي ، من خلال الأنا المحدودة للإبداع البشري . وتنطوي المجاهدة — في  
المجرة إلى الله — على المكابدة — في إبداع الشعر — والعكس صحيح بالقدر  
نفسه ، لأن الثانية وجه آخر للأولى ، تبدأ معها الحركة ، وتوازيها في الاتجاه ،  
وتماثلها في النهاية .

ويتحرك إبداع الشعر مع برق يأتي ، مثل أصداء حلم تموج ، لتبدأ  
الرحلة :

... نحو بلاد الأقطر  
في غابات الأنجم ، في يد منسيه  
[ للصلاة / ٨٤—٨٥ ] ... في رؤيا غسقية .

وتنطوي الرحلة على مصاعب السفر ، وبالقدر نفسه تتحرك من الأدنى إلى  
الأعلى فيما يشبه دوائر النار ، أو درجات المعراج ، فتكتسب « الرؤيا  
الغسقية » معناها الأخير . ولكن ينفلت برق الإبداع ، عبر الصعود ،  
فينفلت لجام القصيدة ، تراكض أشطرها سادرة في شعاب الليل :

تطير القوافي بعيدا وتثر عبر الدجى شعرها المهملا  
وتضحك مني ، تطفر ، ترفض أن تنزلا  
مقاطعها تراقص عبر المدى حلما مذهلا  
وتقتطف الريح من هدبها سنبلا  
وتنلق — دوني — أشطرها جلولا  
وحين ألأمسها تتبدل  
فراشاتها في أصابع كفي محمد ، محمد  
سنابلها تتجمد

وأعجز عن أن أنال القصيدة . [ يغير ألوانه / ١١٠ ]

وتظل القصيدة نائية ، متأية على التحقق ، في الدائرة الدنيا من الكشف ،

تبدي الصّد ، وإن كانت لا تكف عن الخيلة . وبالقدر نفسه يحتجب وجه  
 الملك ، يتأى نوره على طالب وصله . ولكن يمضي السفر ، وتزايد المجاهدة ،  
 فتصعد الروح شيئا فشيئا . وفجأة ، في لحظة من ضياع وحيرة ، يتغير وجه  
 الدجى ، ويتجلى نور وجه الملك ، فهمس الروح — فرحة — باسمه . وعندئذ ،  
 يدنو وجه القصيدة ، كالرؤيا ، وتعطى غابة الأقمار ثمرتها ، فتتلافع القصيدة ،  
 عطية من عطايا الملك ، بعد أن تعرفت الروح وجهه ونطقت اسمه ، فيغلو  
 الوجه سر الإبداع ونطق الاسم بديته :

إذن هكنا ! حين أمس باسمك

يفتح كنز المعاني الوليدة

وتنمو على شفتى القصيدة

خطاهم الوثيلة

خفيف رياح بعيدة

ملكى ، وأنت القصيدة

وأنت جمال القصيدة

ومن ضوء وجهك يطلع فجر القوافي العنيدة

كلؤلؤة في الظلام فريسة . [ يغير ألوانه / ١١٤ ]

وبقدر ما يتحد الإبداع الشعري بالكشف الصوفي ، في هذا السياق ، يتحول  
 « غسق الظلام » القديم — علامة حالة الإبداع — إلى « رؤيا غسقية » تقترب  
 « غابات الأقمار » علامة الكشف الصوفي . ويكتسب « السهر » بعدا  
 إضافيا ، في هذا السياق ، يتصل بمجاهدة الكشف ومكابدة الإبداع ، فينسرب  
 في المعنى الصوفي للسفر وراء وجه الملك ووجه القصيدة على السواء . ويتجلو  
 هذا البعد مع أبعاد دلالة « السهر » القديمة ، يضيف إليها بقدرة ما يتضح بها .  
 أعني تلك الدلالة التي كانت علامة من علامات نموذج الشاعر ، الكائن الليلي ،  
 تكررت في « مأساة الشاعر » ( ١٩٤٥ — ١٩٤٦ ) :

أيها الشاعر الذي يسهر الليـ وحيدا مستغرقا في الجمود

محرقاً روحه بخوراً على حب (أبولو) ووحيه المنشود،  
[ ١١٦ / ١ ]

وفي « مر القطر » ( ١٩٤٨ ) :

وفتى هنالك في انطواء  
يأبى الرقـاد ولم يزل يتهد  
سهران يرتقب النجوم ،

[ ٦١ / ٢ ]

وفي « إلى الشعر » ( ١٩٥٠ ) :

وسأسمع صوتك كل مساء  
حين يغفو الضياء ...  
وتنام الحيلة ، ويبقى الزمان  
ساهـراً لا ينـلم  
مثل صوتك ، ملء الدجى الوسان  
صوتك السهـران  
في حنيبي العميق  
صوتك الأبلدي الذي لا ينـلم  
فهو يبقى معي سهران

[ ٥٦٦-٥٦٥ / ٢ ]

فكانت — في تكرارها — تأكيداً لارتباط الليل بإبداع الشعر ، وتأكيداً  
لارتباط الليل بالتوحد ، على أساس من العلاقة المتبادلة بين الإبداع والتوحد ، في  
رمزية الليل .

وتعود دلالة « السهر » ، في سياقها الجديد ، علامة على الشاعر ، الكائن  
الليلي ، ولكن بعد أن انطوى التوحد على معنى الشاعر الوحيد في حضرة  
الواحد ، وبعد أن انطوى الإبداع على معنى الكشف الصوفي . ولذلك يخفي  
« أبولو » لا لكي تستبدل به « ديانا » ، بل ليحل محله الحبيب الجديد  
القديم ، الأول والآخر ، في قصيدة « سهر » ( ١٩٧٣ ) ، فنقرأ :

خزني يا سهر

إلى حبيبي تحت نصف الضوء في السحر  
عبر المسافات لنا لقاء

مضيعين في سملوات من الضياء  
ولا نهايات غريقات المدى زرقاء

موسقها القمر . [ للصلاة / ٥٢ ]

ومن الممكن أن نستبدل المليك بالحبيب ، في هذا السياق ، دون أن تتغير  
الدلالة ، وبالقدر نفسه نصل بين الضياع في سملوات الضياء والوجد الصوفي ،  
ليصبح « السهر » موازيا للهجرة إلى الله ، وارتحالا ليليا « تحت نصف  
الضوء » ، في « الغسق الواله » [ للصلاة / ٥٦ ] ، من زمان الشعور . أعني  
الارتحال الذي قد يستبدل فيه « السحر » بالغسق ، وكلاهما نصف ضوء  
ونصف ظلام ، وحال يتراوح بين الصحو والغيب ، ليؤكد « السحر » الدنو  
من نور الإشراق ، ومن ثم الاقتراب من الرؤيا ، في الدائرة الثالثة من دوائر  
النلر .

ولذلك يقترن السهر ، في سياقه الجديد ، بالمجاهدة التي لا بد منها  
للوصول ، فهو « سكر الدموع عند صوفي يحب الله » [ للصلاة / ٤٥ ]  
مثلما يقترن بالكشف الذي :

من ذاق غنوبته يسكر

يسهر

[ يغير ألوانه / ١٨٥ ]

يسهر .

وما بين سهر « المجاهدة » وسهر « الكشف » ، تتحرك أوائل تجليات  
الشعر وأواخرها ، وتتخلق القصيدة كتلك « الوردة الحمراء » التي لا يقطفها  
الحب دون أن يجرحه الشوك ، ولا يقبلها الحبيب إلا ممهورة بعلامة الجرح ،  
أو علامة المجاهدة :

قلت له : يחדش احسامي ويدمي في المدى ظلي  
ينبت جرح في يدي ، تنفجر الدماء في تلجي  
أضيع لا يسلم بعضي ، لا ولا كلي

وأنت يا حبيب قلبي نجمة باردة تطل من برج  
وأنت بحر فاتر الموج .  
فقل لي : اسهري هنا وراقبي الأفلاك  
إن دمي منسكب هناك  
وأنت ترفضين أن تلامسي البحر وتبتلي  
تأبين أن تنجرحي بوحزة الفلّ . (٤٤)



## الفصل الثاني

---

نازك والأدوات الفنية



# لغة نازك الملائكة

أحمد مطلوب

كلية الآداب - جامعة بغداد



اهتم العرب بلغتهم كثيرا وتحدثوا عن لغة الكتاب والشعراء ، فقال ابن رشيقي : « وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوقة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلمحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتائية لا يتجوزونها الى سواها ، إلا أن يريد شاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في التلوه وعلى سبيل الخطرة » (١) ونهوا الى ما يكرر الأديب أو المتحدث من ألفاظ ، فقال الجاحظ : « لكل قوم ألفاظ حظيت عندهم ، وكذلك كل بليغ في الأرض ، وصاحب كلام منثور ، وكل شاعر في الأرض ، وصاحب كلام موزون ، فلا بد من أن يكون قد لهج وألف ألفاظا يمينها ليديرها في كلامه وإن كان واسع العلم ، غزير المعاني ، كثير اللفظ » (٢) وعقلوا فصولا للألفاظ . وكان مقدرًا لتلك البحوث أن تبقى مزدهرة لولا ما أصاب اللغة العربية من جهود في العهود المتأخرة فلنحصر البحث اللغوي في المعاجم أو في المقدمات التي كانت تعرض للفصاحة في كتب البلاغة المتأخرة .

وأولى العلماء في مطلع القرن العشرين النقد اللغوي أهمية كبيرة ، ولكن النقد حينما تأثر بالفكر الغربي وأخذت التيارات الأجنبية تصطرع ، أصبح ذلك النقد في الظل ، وصار النقاد لا يعرضون لأحكامه إلا في بعض الأحيان ولا

---

(١) السلسلة ج ١ ص ١٢٨ .

(٢) المحوان ج ٣ ص ٣٦٦ .

يلتمسونه إلا حينما يتحدثون عن الفصاحة وشروط اللفظة المفردة وهو ما وقف عليه البلاغيون جهودهم في القديم . وليس ذلك بصحيح ، لأن النقد اللغوي من أهم ما ينبغي الالتفات إليه ، وأثار ذلك العزوف الباحثين وتحدثوا عنه وذكروا إهمال المعاصرين له<sup>(٣)</sup> وكانت الشاعرة نازك الملائكة من أكثرهم حماسة للعناية باللغة ، وكتبت بحثاً عن « الناقد العربي والمسئولية اللغوية » قالت في مطلعها : « تتجلى لمن يراقب النقد العربي المعاصر ظاهرة خطيرة شائعة فيه ، ملخصها أن النقاد يتفاوضون تفاضياً تاماً عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية ، فلا يشيرون إليها ، ولا يحجبون عليها ، وكأنهم بذلك يفترضون أن من حق أي إنسان أن يخرق القواعد الراسخة ، وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد ، وأن يبدع أنماطاً من التعابير الركيكة التي تخدش السمع المرهف . وكأن من واجب الناقد أن يوافق على ذلك كله موافقة تامة فلا يشير إلى الأخطاء ولا يحاول حتى أن يعطى تلك الأخطاء تحريماً أو مسامحة . ولقد أصبح هذا التغافل هو القانون النافذ في كل نقد تنشره الصحف الأدبية حتى لقد يتصدى الناقد إلى نقد ديوان شعر مشحون بالأغلاط المخنطة فلا يزيد على أن يكيل كلمات الإعجاب للشاعر على تجديد له وإبداعه مهملًا التعليق ولو بكلمة زجر عابرة على فوضى التعابير والأخطاء أفلا ينطوى هذا الموقف من النقد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ وإلى أي مدى ينبغي أن يعد الناقد نفسه مسؤولاً عن لغة الشعر المعاصر ؟ »<sup>(٤)</sup> وترى أن ازدراء الناقد للجانب اللغوي ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغته وقواعدها ، فقد استقر في أذهان الشباب أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها يدلان على جهود فكري ، ولذلك أخذ بعضهم يزدري اللغة ويهمل المقاييس اللغوية . ونازك حينما تدعو إلى صحة اللغة وسلامتها لا تريد التمسك بقواعد اللغة لذاتها ، ولا تحب أن تنصب مشائق

(٣) ينظر النقد آتي الحلقاكتيكاعراق ص ١١٥ وما بعدها .

(٤) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٥ - ٣٢٦ .

أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهبها حياة جديدة ، أو يدعو الى الاستغناء عن بعض تشكيلات النحو البالية ، بل تؤمن إيماناً عميقاً بالتجديد المبدع ، وتعتقد أن هذا التجديد لا يتم إلا على أيدي الشعراء والكتاب والنقاد المثقفين الموهوبين ، تقول : « إن الشاعر بإحساسه المرفه وسمعه اللغوي الدقيق يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها ، وقد يحرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني فلا يسعى الى اللغة وإنما يشدها الى الأمام . الشاعر أو الأديب إذن هو الذي تتطور على يديه اللغة . أما النحوي واللغوي فلا شأن لهما بها . النحوي واللغوي عليهما واجب واحد هام ، واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام المرفهين من الكتاب والشعراء . على أن الأديب الذي يستنق على تسميته مرفهاً لا بد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جلورها في صميم الأدب المهني قديمه وحديثه مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل بحيث يتهيأ له حس لغوي قوى لا يستطيع معه إن هو خلق إلا أن يكون ما خلق جمالاً وسمواً ، فإذا خرق قاعدة أو أضاف لونا إلى لفظة أو صنع تعبيراً جديداً ، أحسنا أنه أحسن صنعا ، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهنية » (٥)

إن الشاعرة نازك ناعلة لغوية ، وهي لا تريد أن تنحدر لغة الأدب المعاصر ، ولذلك وجهت عنايتها الى هذا الجانب منذ عهد مبكر ، وفي مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » شيء من ذلك ، ثم برزت عنايتها في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » وكتاب « الصومعة والشرقة الحمراء » . ومن آرائها أن « اللغة إن لم تركز مع الحياة ماتت » وأن « اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم . إنها قد كانت يوماً لغة موحية تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ، ثم ابتليت بأجيال من الذين يميلون التحنيط وصنع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها نسخا

(٥) مقدمة شظايا ورماد ، الديوان ج ٢ ص ٧ - ٨ .

جاهزة ووزعوها على كتابهم وشعرائهم دون أن يدركوا أن شاعراً واحداً قد يصنع اللغة مالا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين <sup>(٦)</sup>. ودعت إلى أن يدخل الأديب المراهف « تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره ، فيترك استعمال طائفة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ، ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة ، وذلك لأن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه أصبح الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة ، وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسبقه عليها التكرار فتفقد معانيها الفرعية شيئاً فشيئاً ، ويصبح لها معنى واحداً محلياً يشل عاطفة الأديب ويحول دون حرية التعبير » ، ثم « إن الأذن البشرية تمل الصور المألوفة والأصوات التي تتكرر وتستطيع أن تجردها من كثير من معانيها وحياتها ، وخير مثال لهذا أننا ننفر الآن بطبيعتنا من استعمال ألفاظ كهذه : « عنبر ، كافور ، غصن بان ، قد ، هلال ، صدى ، عود ، نرجس ، لؤلؤ » وهي ألفاظ كانت في بعض العصور السالفة تبدو رقيقة شعرية ، وربما كانت يوماً ما لا يستعمله إلا المجددون من الشعراء <sup>(٧)</sup>. وقد بذلت نازك جهداً لكي تستعمل مثل هذه الألفاظ ولاسيما لفظة « البدر » التي تؤثر عليها لفظة « القمر » التي تكررت في شعرها تسعاً وتسعين مرة ، ولم تستعمل لفظة « البدر » ولكنها استعملت « الهلال » الذي أنكرته. وجمعه « الأهلة » أربع مرات <sup>(٨)</sup> ، واستعملت « العنبر » مرتين في « اللطلة والثورة » مرة صفة للمساجد ، فقالت :

وتمطر فيها السماء خشوعاً تصلى الفصول  
ويركع سبلها تهجد فيها الحقول  
وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسول

(٦) مقدمة شظايا ورماد ، الديوان ج ٢ ص ٧ .

(٧) المصدر نفسه ص ٩ - ١٠ .

(٨) الديوان ج ١ ص ٣١٧ ، للصلاة والثورة ص ٦١ ، ١٤٢ .



ومرة اسما فقالت :

البحر منسكب أمامك عنبرا  
عسلا ومسلًا من رشاش<sup>(١)</sup>

وست مرات في « يغير ألوانه البحر »<sup>(١٠)</sup> ، أي أن الشاعرة عادت الى اللفظة في مرحلتها الشعرية الجديدة بعد أن رأتها نافرة . واستعملت « البخور » مرة واحدة في « للصلاة والثورة » و « النرجس » و « النرجسة » في « شظايا ورماد » و « يغير ألوانه البحر » ، وكان للؤلؤ والآلى حضور في « شجرة القمر » و « للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » ، وذكرت الياقوت والعقيق والشنر والزبرجد والحناء والزعفران والمهل والمرمر والرخام<sup>(١١)</sup> . وهذه من الألفاظ التي أنكرت كثيراً منها ، ولكن عودتها اليها في دواوينها الأخيرة يرتبط بالموضوعات التي نظمت فيها ، والأجواء التي تتم عليها ، فالعقيق والعنبر والبخور والحناء والزعفران مما يرتبط بالبيئة العربية التي عادت جديدة تتحدى ضراوة الغزاة وحقد الشعوبين . وقد كانت نازك في أول حياتها الشعرية تفتح إلى الخيال وتعبّر عن الألم وتصور الأحلام فأنكرت مثل هذه الألفاظ ، ولكنها حيناً عادت إلى الواقع وأخذت تلتزم بقضايا الأمة استعملتها لدلالاتها الإيحائية الجديدة . واستعملت ألفاظاً أخرى أنكرتها مثل « الغمام » فقالت : « غمام من لهيب سائل »<sup>(١٢)</sup> ، وكانت تفضل لفظة « الغيوم » كما في قولها :

يداك للسمس النجوم  
ونسج الغيوم

(٩) للصلاة والثورة ص ٤٢ ، ٩٥ .

(١٠) يغير ألوانه البحر ص ٥٠ ، ٨٦ ، ١٢٩ ، ١٧٧ ، ١٨١ ، ١٨٨ .

(١١) للصلاة والثورة ص ٧٣ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٣٣ ، يغير ألوانه البحر ص ١٥ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٤٩ ،

٥٦ ، ٥٨ ، ٧٤ ، ٨٤ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١١٥ ، ١٢٨ ، ١٥٨ ، ١٦٥ ، ١٦٧ ، ١٧٧ ،

١٨٠ وغيرها .

(١٢) يغير ألوانه البحر ص ١٢٦ .

وقالت عند تغييرها الى « الغمام » في قولها :

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمام ملء السماء

« ألم تنقلب اللفظة الحساسة » « الغيوم » الى مرادفها الثقيلة « الغمام » وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة ؟ . وأنكرت « الوضاء » فقالت : « ألم نلصق لفظ « الوضاء » بالنجوم دونما حاجة يقتضيه المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع »<sup>(١٣)</sup> ولكنها عادت الى ما أنكرته فقالت : النجوم الوضاء لا تبعث السحر - وإذا لم يسدل ستار الظلام<sup>(١٤)</sup> والكوكب يضيء والكواكب يضاء ، ولكن الشاعرة قالت :

وخلف حيرة العطاش كوكب أضاء

وقالت :

في غابة في شرف الكواكب البيضاء<sup>(١٥)</sup>

ومثل ذلك لفظة « مليكي » التي ظهرت في ديوانها الأخير ، وتريد بها الله تعالى لا ما أراده القدماء وبعض المعاصرين<sup>(١٦)</sup>

إن القيد الذي وضعته نازك في مرحلتها الشعرية الأولى بدأ ينكسر ، لأن اللغة لا تحدها قاعدة ، وقد قالت منذ عام ١٩٤٩ إن « الألفاظ مستسع حتى تشمل آفاقا جديدة من قوة التعبير »<sup>(١٧)</sup> وقالت في عام ١٩٥٧ : « إن الشعر لا يقوم على الألفاظ بمعانيها القاموسية وحدها وإنما يستغل معاني أخرى خلفها ، ويزيد فيحمل الألفاظ أحاسيس تجارب خاصة مرت بها الأمة ، ومن ثم فهي تتركها إدراكا غير واع . والشاعر وهو يكتب يستفيد من هذه

(١٣) الديوان ج ٢ ص ١٢٠ .

(١٤) الديوان ج ١ ص ١٢٠ .

(١٥) بغير ألوانه البحر ص ٣٦ ، ٤٤ .

(١٦) ينظر بغير ألوانه البحر ص ١٩٩ .

(١٧) مقدمة شظايا ورماد ، الديوان ج ٢ ، ص ٢٦ .

الخبرات التي تغذى اللغة ونمدها إلى جهات لا تصلها حتى أدق القواميس . ثم إنه فوق استغلاله لهذه الحمولة التعبيرية في اللغة يجمع ألفاظه على صورة تخلق جواً إيحائياً عاماً يوحدته تجاور الألفاظ وعلاقاتها ببعضها ، وهذه صفات كل شعر عظيم<sup>(١٨)</sup> . فالشاعر والنثر يستعملان لغة واحدة ، ولكن الشاعر يضع « ألفاظ النثر في سياق شعري وذلك باستعمال الصور الحسية ، وإضفاء غلالة من الخيال ، واستثارة الأصداء البعيدة في الألفاظ ، وخلق الجو وإحاطة العبارات بأجواء نفسية متشابكة »<sup>(١٩)</sup> . ولغة القصيدة بعد ذلك عنصر أساسي في كفاءة هيكلها ولذلك « ينبغي أن تحتوى على كل ما تحتاج إليه لكي تكون مفهومة ، وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر، ذلك أن هنا يحفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها ، في القاموس ، وهذا في صميمه يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر »<sup>(٢٠)</sup> أي أن على الشاعر الحديث « أن يعبر بلغة عصره والا ولد شعره ميتاً »<sup>(٢١)</sup> . وليس معنى ذلك أن الشاعرة تزدرى اللغة وقواعدها ولا ترتبط بالتراث ، بل إنها عزت عرقلة مسيرة الشعر الحر إلى ازدياد بعض شعرائه للغة العربية وقواعدها وتحقيرهم للتراث<sup>(٢٢)</sup> .

والناقد الذي يتناول اللغة وينبه إلى ما فيها من الغلط والخروج . ليس ناقداً رجحاً لا يفهم الأدب الحديث ومذاهب النقد الغربي . وإن « الشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتقد هذا الاستهتار باللغة ، وهل الشعر في واقعة إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة ، بحيث تشع ألفاظها المعاني والظلال والانفعالات ؟ وإذا كان الشاعر لا يعترف بالأساليب والقواعد الرصينة فكيف يصون شعره من ركافة الفوضى ، وضعف الروح بحيث يرق إلى مستوى

(١٨) مقدمة رباعيات الخيام ص (ط — ي) .

(١٩) الصبغة والشرقة الحمراء ص ١٨٢ .

(٢٠) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٣٧ .

(٢١) للصلاة والثورة ص ٢٢ .

(٢٢) للصلاة والثورة ص ٢٤ .

الشاعرية» (٢٣) . ومن ذلك انطلقت في إبداء آرائها النقدية ، فتحدثت عن إحياء الفعل « تنظر » في بيت علي محمود طه :

وتنظرت حية فأعياى ديب الحياة في مخلوق<sup>(٢٤)</sup>

وقالت : « الفعل » « تنظر » أكثف من الفعل « انتظر » ويوحى بفرة انتظار أطول وأمر ، وهذه هي حالة الشاعر الذي أضاع عمره في صنع تمثاله الفذ آملاً أن تدب فيه الحياة ، وقد طال به انتظاره ، وعبث به الأمل ، وبدأ يثقل عليه» (٢٥) وقالت عن لفظة « المحرر » في بيت نزار قباني :

أجمعي شعرك الغزير يخيف الليل هذا المحرر المجنون<sup>(٢٦)</sup>

« وأما لغة القصيدة فإن لها من عناصر القوة ما يدل على قدرة الشاعر على اختيار اللفظة التي تحتزن طاقة إضافية من المعنى . فمن ذلك وصفه لشعر هذه المرأة بأنه محرر ، فإن هذه الكلمة موحية تتطوى على شبه مشهد كامل فيه حركة وحياة ، فإن « المحرر » هو الذي حرر بعد شد وأسر ، واللفظة توقظ في الذهن صورة للفتاة وشعرها مربوط تليها صورة لها وهي تحرر هذا الشعر . وما من لفظة أخرى تؤدي هذا المعنى مثل « محرر » فلو قال « المسترسل » أو « المنطلق » أو « المثال » لفقد مجهود صاحبة الشعر ، وجمدت الصفة جهوداً يفقدها الكثير من تعبيريتها ، وإنما مقصد الشاعر التلميح إلى أن زائرتة قد تزينت للقاءه زينة مبتذلة» (٢٧)

وتجلت عناية نازك بالنقد اللغوي في كتابها عن علي محمود طه الذي سمته « الصومعة والشرقة الحمراء » ، وفيه تحدثت عن الألفاظ الموحية والقوية

(٢٣) الصومعة والشرقة الحمراء ص ٢٢١ .

(٢٤) ليالي الملاح الثالث — ديوان علي محمود طه ص ٣١٦ .

(٢٥) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٥٣ .

(٢٦) هذه رواية الطيبة الأولى من « طفولة نهد » ص ١١٥ ، أما في الطبعة الثامنة ص ١٤٩ فهو :

أجمعي شعرك الطويل — يخيف الليل هذا المحرر المجنون .

(٢٧) الصومعة والشرقة الحمراء ص ٥٢ .

والتقابل والركة في التعبير ، ووعورة اللغة ، والموسيقى اللفظية ، والتناغم بين الحروف والتقسيم ، والترصيع والجناس ، وتوالي الأفعال الماضية ، وتكرار الحروف وصلة اللفظ بالمعنى والمناسبة ، ورد العجز على الصدر ، والمترادف وألفاظ العلم (٢٨) .

لقد اهتمت نازك باللغة الى جانب اهتمامها بالشعر ، ودارس شعرها لن يعثر ، على الألفاظ الجاسية والنافرة ، أو على الغموض المفضى الى الإبهام ، لكنه يجد شعرا رقيقا سليم اللغة صافي الأسلوب واضح الأهداف . ولغتها الشعرية تعبر عن حياتها الفكرية والوجدانية وتصور مشاعرها وأحاسيسها وتكشف عن ثقافتها ، وترصد مراحل التطور التي مرت بها منذ صدور أول دواوينها وهو « عاشقة الليل » سنة ١٩٤٧ .

## — ٢ —

وأوضح ظاهرة في شعر نازك هيامها بالطبيعة ، واستعمال الألفاظ الدالة عليها للتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها . وقد تكررت لفظة « الطبيعة » في شعرها ، وتريد بها عدة معان ، فهي الدنيا ، وهي مظاهر الكون ، وهي الحياة . وكان من أثر ذلك الهيام أن ألقت بنفسها في أحضانها ودعت إلى ارتيادها والعيش في ظلها ، لأنها ملاذ الإنسان في هذا العالم الرهيب . وكانت الصورة الشعرية عندها هي الطبيعة فإذا تبعثرت جزئياتها اختلت الصورة ، وإذا اتسقت زهت الألوان ، أي أن الفاظ الطبيعة كانت الأداة الأولى في تركيب تلك الصور . ولا يكاد موضوع من موضوعات شعرها يخلو من ألفاظ الطبيعة الخزينة أو المشرقة ، ففي مرثيائها تلجأ إلى تلك الألفاظ وتقول :

إنها زهرتنا الوسنى الخزينه أمسنا في لونها مازال لدينا  
فمنحنها مآقينا السخيمه وحملناها مع الذكرى وعدنا(٢٩)

(٢٨) ينظر الصورة والشرقة الحمراء من ٥٢ — ١٨٤ .

(٢٩) العنوان ج ٢ ص ٣٧٢ .



وذكرتها مرة واحدة في « شجرة القمر » مرة في « للصلاة والثورة » وثمانى مرات في « يغير ألوانه البحر » . وذكرت « المعبد » سبع عشرة مرة في « عاشقة الليل » وكأنها تريد أن تنوب فيه لتتجو من الحياة وشقاء البشر . وتقل ألفاظ الطبيعة في « شظايا ورماد » وتبقى الألفاظ الدالة على الزمن واضحة مع بعض ألفاظ الأنواء والطبيعة . وسبب ذلك أن الشاعرة بدأت تقترب من واقع الحياة والتعبير عن المشاكل الإنسانية بعيداً عن الطبيعة ملاذ الهارين من ألم الحياة . ولا يختلف ديوانها « قرارة الموجة » كثيراً عن سابقة ، ولكن الشاعرة حينما تصل إلى « شجرة القمر » تنصرف إلى القضايا العامة وتلتزم بقضاياها أمتها ووطنها ولكنها — مع ذلك — احتفظت بقدر كبير من ألفاظ الطبيعة ومظاهرها ، وازدادت ألفاظ المياه والبحار والأنهار ، وهي علامة الحصب والأمل . وظهر الاتجاه واضحاً نحو الطبيعة الحية كالغابات والمروج والورود والزهر . وتكاد الشاعرة تخلص للتفاؤل في ديوانها « للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » فقد قلت كثيراً ألفاظ الطبيعة الحزينة أو الكئيبة مثل « الصقيع » و « الثلج » و « الجليد » و « الأعاصير » و « العواصف » ، وحلت مكانها ألفاظ الإشراق كالشمس والقمر والنجوم والمياه والأنهار والمروج والحدائق والورد والزهر ، وجاءت ألفاظ لم تذكرها في ديوانها الخمسة السابقة وهي : « المرجان » و « الياقوت » و « العقيق » و « الشنر » و « الزبرجد » ، وظهرت بوضوح ألفاظ الأشجار والأثمار والنباتات الذكية كالزعفران والحيل والحناء والتوابل ، وألفاظ العطر والشدى والأريج والريح والعبير والعنبر ، وكثرت ألفاظ الأزهار كالزنبق والرنجس والبنفسج والفل والليلك والسوسن والقرنفل والشقائق والنسرين والآس والأقحوان ، وقلت ألفاظ الحيوانات والطيور والحشرات واختفى بعضها ، واختفت لفظة « الخريف » ولم ترد إلا مرة واحدة في ديوان « يغير ألوانه البحر » . وظهرت في الديوانين الأخيرين لأول مرة ألفاظ « الدوالي » و « اليليات » و « اليبادر » لأن فيهما قصائد عن فلسطين وهي بيئة عرفت بتلك الأشياء التي اتخذها كثير من الشعراء رموزاً .

لقد انتقلت نلذك من دور إلى دور في تجلربها الشعرية ، فبعد أن كانت عاشقة لليل تنوب في الطبيعة ، وهم في زورقها أو تلجأ إلى المعبد باحثة عن حياة هائكة أخذت تقترب من واقع الحياة وبلأت تعبر عما حولها ، ولكنها لم تتخلص كثيرا من ذاتها إلا في ديوانها الأخيرين حينما التزمت كل الالتزام بقضايا أمتها العربية وعقيدتها الإسلامية وقد سميت ديوانها السادس « للصلاة والثورة » وقالت في مقدمته : « وأول ما أحب أن أتحدث عنه في هذه المقدمة عنوان المجموعة « للصلاة والثورة » فهو يمثل في نظري جانبي الإنسان الكامل في هذا العصر ، أما الصلاة فهي رمز الجانب الروحي فينا ، هي الورد التي تثبت في النفس الإنسانية من اتصالها بالمنايع الأزلية الجميلة منابيع الله ، وهي تشمل كل مالا تفسير له من حياة الإنسان الغامض الممعن في الغموض كالأحلام التي تكشف لنا أحيانا المستقبل كشفا لا يمكن تحليله علميا ، ومثل انكشاف الغيب للإنسان في لحظات التحل والكشافة الروحية ، ومثل أثر الصلاة والدعاء في تحقيق رغباتنا ، ومثل الإحساس الغامض في القلب الإنساني بأن الموت ليس فناء وإنما وراءه حياة لا بد منها ، وسوى هذا من غيبات لا يمكن تحليلها بالمحسوس . هذا كله عن الصلاة أما الثورة الجانب الثاني من العنوان فهو عندي رفض الإنسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية وشر وطغيان وقبح وظلم في الحياة الإنسانية . والثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة ، فالإنسان الذي يصل لله صلاة كاملة الأبعاد شاسعة التطلعات هو الإنسان الذي يعرف الرفض الحق ، والثورة على كل ما يهين كمال الإنسانية ، لا بل إن الصلاة عندي هي نفسها الثورة ، وقد عبرت عن هذا النص :

متى نصلى؟ إنما صلاتنا انفجار

صلاتنا ستطلع النهار

تسلح العزل، تعلو راية الثوار

صلاتنا ستشعل الإصهار

ستزورع السلاح والزنيق في القفار

تحول اليأس إلى انتصار



صلاتنا ستقبل الجذب إلى اخضرار  
وتطعم الصغار  
فاكهة الصمود والإصرار  
ياقبة الصخرة من صلاتنا سيرتوى آذار  
وتبت الرايات والثمار  
صلاتنا تفجر الأنهار  
وتبعث الغناء والليمون والأحرار  
تعيدنا للوطن المسروق تمحو العار

فالصلاة هنا معادل حي للقيم الثورية ، والقيم الجمالية ، والقيم الإنسانية ،  
وهي تربية للروح والجسم وإكمال لإنسانية الإنسان . ولهذا سميت هذه المجموعة  
« للصلاة والثورة » داعية الإنسان العربي إلى أن يرتفع بالجناحين الاثنين :  
جناح الروح ، وجناح القتال ، وهما الجناحان اللذان سلح بهما الإسلام هذا  
الإنسان في كل زمان ومكان ؛ ليرتفع إلى أعلى ذرى إنسانيته ، فيدرك أبعاد  
الروح ويحقق حريته وحرية أمته ، ويمتلك الأرض التي استخلفه الله  
عليها « (٣٢)

وأبدعت نازك في هذه المرحلة ونظمت كثيراً من قصائد الثورة والإيمان ،  
ففي « للصلاة والثورة » قصائد « سوسنة اسمها القدس » و « الهجرة إلى  
الله » و « سبت التحرير » و « شمس القاهرة » ، وفي « يغير أكوانه البحر »  
قصائد : « الماء والبارود » و « زنايق صوفية للرسول » و « دكان القرائين  
الصغيرة » و « مرايا الشمس » و « السفر في المرايا الدامية » ، وهي قصائد  
ملتزمة بقضايا الأمة العربية ووحلتها وبالقيم الإسلامية الرفيعة . وقد بدأت هذا  
الالتزام في « شجرة القمر » فهناك « أغنية للأطلال العربية » و « ثلاث  
أغنيات عربية » و « حلود الرجاء » و « الوحدة العربية » . وهذه القصائد  
وغيرها تدل على مرحلة جديدة من حياة نازك الشعرية ، وكان التحول  
الواضح بعد انحراف الحكيم في أواخر عام ١٩٥٨ ، فقد رأت الشاعرة ما حل

بالقيم العربية والإسلامية في العهد الشعوبي ، ولم تطلق أن تحتل الوضع  
فهاجرت إلى بيروت وقضت عاما كاملا — ١٩٥٩ — ١٩٦٠ — وخلال  
ذلك واصلت نشر انتاجها القومي في « مجلة الآداب (٣٣) » وأدت تلك  
الأحداث الدامية ، ونضج الشاعرة وإيمانها القومي بالله إلى أن تكون ملتزمة في  
أدبها وأن تقول عن نفسها : « نحن أنصار الشعر الملتزم » (٣٤) وأين هذه  
المرحلة من المرحلة الأولى التي كانت الشاعرة فيها منطوية على نفسها منعزلة في  
معبدها تعزف على عودها أنغام الحزن والأسى بعيدة عن هموم أمتها متشككة  
بدينها الخفيف ؟ تقول : « إنني مررت بفترة إلحاد وتشكك فظيع ما بين  
١٩٤٨ و ١٩٥٥ (٣٥) ولذلك حارت في أمر هذا الكون وعجزت عن حل  
طلاسمه فلجأت إلى الطبيعة هاربة لعلها تروى ظمأها وتكشف لها عن  
الحقيقة (٣٦). ومن هنا جاء الاختلاف بين لغة « مأساة الحياة » و « عاشقة  
الليل » و « شظايا ورماد » و « قرارة الموجة » وهي شعر المرحلة الأولى ،  
ولغة « شجرة القمر » و « للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » وهي  
شعر المرحلة الثانية . ولكن هل الالتزام بقضايا الأمة العربية والإيمان بالإسلام  
جعل الفرق واضحا بين المرحلتين ؟

### — ٣ —

يبحث الباحث أسبابا أخرى غير الالتزام والإيمان ، ومن أوضحها :

الأول : سبب ذاتي ، وهو وضع المرأة العراقية في مطلع القرن العشرين ونشأة  
الشاعرة في بيئة محافظة جعلها تنطوى على نفسها وتلجأ الى الطبيعة هاربة من  
شقاء الحياة وقد كانت « كهيبة كآبة ملحوظة في فترة المراهقة » وتعد  
« الكتابة فضيلة تلازم أهل الفكر » وكانت تدلل كآبتها وتحبها (٣٧) ، فشاعت

(٣٣) صفحات من سورة حماني وثقاني ص ١٢ .

(٣٤) للصلاة والثورة ص ١٣ .

(٣٥) صفحات من سورة حماني وثقاني ص ١٩ .

(٣٦) نقول ذلك ونحن نعرف أن للشاعرة مشكلات في الأحداث العامة قبل المرحلة الثانية فقد نظمت

قصائد في حركة رشيد علي الكيلاني سنة ١٩٤١ ولم تنشرها .

(٣٧) صفحات من ١٧ .

في دواوينها الأولى مسحة من الحزن والألم وصارت تهيم بالليل الذي يرمز عندها الى الشعر والخيال والأحلام المبهمة وجمال النجوم وروعة القمر والجماع دجلة تحت الأضواء (٣٨) وكان للبيت الذي ولدت فيه وقضت بعض سنوات عمرها أثر في ذلك الجو الكئيب الذي يحيط بها ، ووصفت تلك الدار فقالت : « كنا نعيش في منزل ضخم شاهق عتيق يقوم في ناحية من بغداد القديمة ، وقد انحدر إلينا من الآباء والأجداد وهو أمر كنا نحسه حتى في طفولتنا فقد كان القدم يخلق حول البيت جوا من الرهبة الغامضة والعظمة الصامتة التي تركت في حياتنا حتى اليوم آثارا شديدة العمق . وكانت أبرز صفات هذا المنزل أن أماسيه موحشة مظلمة ، فما تكاد الظهيرة تنصرم حتى تلقى الجدران العالية ظلالا دكناء معتمة ، وتروح نوافذ الغرف والسراديب والأقباء والأواوين تقذف ظلما مخفياً ، وتسود المنزل وحشة وكآبة ، ولم نكن نستطيع تجنب الإحساس بها » (٣٩) . وأثر هذه الوحشة والكآبة واضح في المرحلة الأولى ، وتسمية الشاعرة لديوانها « مأساة الحياة » و « عاشقة الليل » ينم على ذلك وعلى ما فيها من قصائد تدل على الحزن والقلق والغربة والشجن مثل « كآبة الفصول الأربعة » و « أحزان الشباب » و « ذكريات ممحوة » و « بين فكلي الموت » و « أشواق وأحزان » و « قلب ميت » وغيرها . وامتزجت بالبيت الأول الدار الثانية التي كانت بعيدة عن الناس حيث السواقي والنخيل والأشجار والحيوانات الضارية ، وكونت هذه الدار ذخيرة نازك الشعرية وهي اللجوء الى الطبيعة والتصير بالفاظها الدالة عن مشاعرها وأحاسيسها . وقد وصفت تلك الدار وصفا يلقي الضوء على تلك المرحلة فقالت : « في سنة ١٩٣٠ م انتقل أبي بنا نحن أفراد أسرته الى ضاحية الكرادة الشرقية ، وكانت اذ ذاك تتألف من بستانين وحقول كثيرة مترابطة وأغلبها خال من البيوت الا في مناطق قليلة غير منطقتنا ... وكان منزلنا هذا يقع مباشرة في شارع بين بستانين كثيفين مليئين بالأشجار الباسقة من نخيل وتوت وبرتقال ونارنج ومشمس واجاص وتين وسوى ذلك . وكان شارعنا نفسه

(٣٨) غلات ص ٣ .

(٣٩) مقدمة رباعيات الحليم ص (ب - ج) .

بستاناً .. وكان في شارعنا نهر يخترقه من أوله حتى يتتا ... وعلى مسافة صغيرة من يتتا يمتد نهر دجلة العظيم الذي أثر تأثيراً عميقاً في شعري وحياتي . الى هذه البقعة الساحرية جاء بنا أبي ، وكان عمري إذ ذاك سبع سنوات ولم يكن لبيتنا سياج في أول الأمر ولا كانت لنا حديقة ، وإنما تمتد أمام البيت بقعة أرض صغيرة فيها تلال من الرمال الرطبة فكنت أقضي الوقت جالسة على التل ألعب بالرمال وابني بيوتا ومدنا وأحلم وقد وصفت تل الرمال هنا في شعري في « عاشقة الليل » وفي « مأساة الحياة » و « أغنية للإنسان » . ولقد سعدت سعادة عميقة بالمعيشة في هذا البيت المحوط بالبساتين والأدغال ، وكنت ألعب مع أخوتي وأطفال الجيران بين الأشجار طيلة النهار ومن هنا نشأت لي معرفة واسعة بالأشجار والورود والأدغال والحشائش ... هذه هي المنطقة التي عشت فيها وكانت فوق كثافة أشجارها وخضرة حقولها مملوكة بقطعان من الحيوانات المتوحشة مثل ابن آوى على الخصوص ، ولم تكن تخلو من الذئاب» (٤٠)

وكان لهذه البيئة أثر في شعر المرحلة الأولى التي كثرت فيها ألفاظ الماء والسواقي والجرف والطين والرمال والتراب والناعور والمنجل والمحراث والأحراش والشوك وأشجار الصفصاف والسرو والبرتقال والكروم والنخيل والورود والزهر والغنم والذئاب وابن آوى والأفاعي والحشرات كالحمل والنحل والعنكبوت والفراش . وظلت هذه البيئة تؤثر في حياة الشاعرة ولم تتخلص منها إلا حينما خرجت تطوف العالم وتراقب الأحداث . وقد بلورت سفراتها ودراساتها الواسعة حياتها الجديدة فابتعدت عن اللغة الأولى وأوغلت في لغة تعبر عن الثورة والإيمان والحب والأمل والتفاؤل والإقدام .

الثاني : تأثرها بالشعر العربي الذي تبنى الحركة الرومانتيكية ، وكان لعلي محمود طه أكبر الأثر في مرحلتها الشعرية الأولى ، وظلت تكن له كل تقدير وألفت عنه كتاب « الصبوة والشرقة الحمراء » (٤١) . تقول : « رأيت أن

(٤٠) صفحات ص ١٤ وما بعدها .

(٤١) صدرت طبعه الأولى باسم « محاضرات في شعر علي محمود طه » .

أكتب عن الشاعر على محمود طه الذي اعجبت به في أوائل حياتي الشعرية وكنت قد عشت مع شعره سنوات كثيرة من صباى فأنا أعرفه معرفة موسعة<sup>(٤٢)</sup> ، وتقول : « فعكفت على تأليف كتاب عن الشاعر المبدع على محمود طه الذي كنت تأثرت بشعره خلال فترة الصبا يوم كنت طالبة في فرع التمثيل . بمعهد الفنون الجميلة »<sup>(٤٣)</sup> . ويرجع تأثرها بهذا الشاعر إلى هيامها بالطبيعة واللجوء إليها في بث أحزانها وهمومها ، فقد كان هذا الشاعر كثير الاهتمام بالطبيعة ، وترددت في قصائده ألفاظها الدالة عليها ، وكانت المرحلة الأولى من شعره أكثر التصاقا بها ، ودويانه الأول « الملاح التائه » الذي أعجبت به نازك كثيرا ، أكثر دواوينه اهتماما بالطبيعة ، وقراءة قصيدة واحدة منه تظهر ذلك بوضوح ، قصيدة « ميلاد شاعر » وهي بداية الديوان تزخر بألفاظ الطبيعة كالأرجوان والريحانة والماء والسماء والخمائل والرياض والطيور والريبع والجنول والربوة والنجوم والقمر والقراش والندى والشاطئ والغدير . ولا يكاد يت يخلو من تلك الألفاظ إن لم يجمع كثيرا منها كقوله :  
 ربوة عند جلول عند روض عند غيض وصخرة عند ماء<sup>(٤٤)</sup>  
 وهناك كثير من مظاهر التأثير بعلي محمود طه ، من ذلك « المعبد » الذي يكرره كثيرا كقوله :

معبدى معبدى دجا الليل إلا رعشة الضوء في السراج الخفوق<sup>(٤٥)</sup>

وقد ذكرت نازك « المعبد » ثمانى مرات في « مأساة الحياة » وسبع عشرة مرة في « عاشقة الليل » وثلاث عشرة مرة في دواوينها الأخيرة . ومن ذلك « الملاحن » ويريد الشاعر بها الألحان وهي مما لم يستعمل قبل هذا العصر بهذا المعنى لأن الملاحن جمع « لحن » وهو استعمال الكلمة وإرادة معان آخر أو هو « التعريض بالشيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره »<sup>(٤٦)</sup> ، أو هو اللفز ،

(٤٢) الموسومة والشرقة الممراد ص ٥ .

(٤٣) لمحات ص ١٢ .

(٤٤) ديوان علي محمود طه ص ١٤ .

(٤٥) المصدر نفسه ص ٣١٦ .

(٤٦) البرهان في وجوه البيان ص ١٣٣ .

ولابن دريد كتاب سماه « الملاحن » ذهب فيه هنا المذهب . ولكن المحدثين أطلقوه على الألمان فقال علي محمود طه :  
 شاق الطبيعة من قدیم ملاحني أصلاًوك الحیری على الآكام  
 وقال :

سلي القيثار بين يديك أي ملاحن غنى<sup>(٤٧)</sup>

وقالت نازك :

أرنو ولا شيء يروق لناظري وأصبح أين ملاحني وملاحني  
 وقالت :

كم رحلت أرقب كل نجم عابـــــر وأصوغ في غسق الظلام ملاحني<sup>(٤٨)</sup>  
 ومن ذلك « حنانك » في قوله :

حنانك الآن فلا تنكسري سبيله في ليلك العابس<sup>(٤٩)</sup>  
 وقولها :

حنانك هوذا على الأعين الساهية<sup>(٥٠)</sup>

ومنها « كأس » في قوله :

كأسنا مترع وليتنا غادة من مضارب العرب

واستعمل اللفظة مؤنثة فقال :

وماهذه رعشة في يديك ؟ أم الكأس ترجف من ذكرها<sup>(٥١)</sup>

واستعملتها الشاعرة مؤنثة ومذكورة عدة مرات<sup>(٥٢)</sup> ، واستعملت « كأس »

(٤٧) ديوان علي محمود طه ص ٥٥ ، ٣٤٣ ، وتظهر ١٣٠ ، ١٥٦ .

(٤٨) الديوان ج ١ ص ٥٣١ ، ٤٩٩ .

(٤٩) ديوان علي محمود طه ص ٨٧ ، وتظهر ص ٨٩ .

(٥٠) الديوان ج ٢ ص ٣٩٩ .

(٥١) ديوان علي محمود طه ص ٢٦٥ ، ٢٦٨ .

(٥٢) الديوان ج ١ ص ٣١٧ ، ٤٢٣ ، ٤٥٢ ، ٤٩٣ ، ٥٨١ ، ج ٢ ص ٩٤ ، ٢١٦ .

فقلت :

ثم ذاق الشباب كأسه دمعى ملحى على قذاهـا يـدان

وقالت :

ستلـوب لتسقى صدى الظالمين  
كأسه ولتكن ملعت بالأنين

وقالت :

آه فاملاً كأستيناً كلمات (٥٣)

وعزا الدكتور إبراهيم السامرائي ذلك إلى أنها اضطرت إلى استعمالها لكي  
يسلم الوزن (٥٤) واستعمل الشاعر لفظة (أيـد) كثيراً واستعملتها الشاعرة  
أيضاً (٥٥) ، وأكثر من استعمال « الغين » و « المـفـون » فأكثر الشاعرة  
منهما (٥٦) . وتكررت صيغة النداء في شعره فقال :

أخطأ الشيطان مسراها في ضلة الشيطان في تلك المواسي (٥٧)  
وكررتها الشاعرة فقالت : « بالأمنية » و « بالغرور » و « باللازدراء »  
و « بالخرافة » و « بالسخرية الخيال » (٥٨) .

وتأثرت بمحمود حسن إسماعيل ، تقول : « فقد لاح علي منذ مرحلة  
الثانوية التأثير بالشعر الحديث ، شعر محمود حسن إسماعيل وبدوى الجبل وأحمد

---

(٥٣) الديوان ج ٢ ص ١٤٣ ، ٤٩٤ .

(٥٤) لفة الشعر ص ١٩٠ .

(٥٥) ديوان علي محمود طه ٢١٢ ، ٧٦٦ ، والديوان ج ١ ص ٢١٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٦ ، وج ٢  
ص ٨١ .

(٥٦) ديوان علي محمود طه ص ٢٣٣ ، ٤٢٢ ، ٥٣١ ، ٦٣١ ، والديوان ج ١ ص ٦٩ ، ٨٤ ،  
١١٨ ، ١٢٤ ، ١٥٨ ، ١٦٧ ، ١٩٧ ، ٢١٠ ، ٢١٧ ، ٢٢٦ ، ٤٠٠ ، ٥٧٧ ، ٦٦٠ ،  
٦٩٨ ، ٦٧٩ .

(٥٧) ديوان علي محمود طه ص ٥٤٦ .

(٥٨) الديوان ج ١ ص ٤٠٠ ، ٤٧٣ ، ج ٢ ص ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٠ .

الطرابلسي وعمر أبو ريشة وبشارة الخوري وأمثالهم» (٥٩) . وكان محمود حسن إسماعيل ممن جلد في مضمون القصيدة العربية (٦٠) ، لذلك اتجه الشباب إلى شعره منذ عهد مبكر ، وكانت دواوينه الأولى : « أغاني الكوخ » و « هكذا أغنى » و « أين المفر » بين أيديهم ، وكان لابد من أن يتأثروا به ماداموا به معجبين . ومن ألفاظه التي شاعت « الغنوة » كما في قوله :

غنوتي الحيرى لكم طارت هياما فوق موجك (٦١)

وأدخلتها نازك في شعرها فقالت : « غنوة الأمواج » و « تهيدة غنوة » ، و « في غنوة » (٦٢) واستعمل « الملاحن » كما استعملها علي محمود طه (٦٣) ، ولقطة « هوم » فقال :

هومت في الفؤاد تزجيه للحيرة والسحر والأسى والعناء  
وقالت نازك :

جهل الحقائق في الحياة فلم يطق عن زيفها هربا وعاش مهوما (٦٤)

قال الدكتور السامرائي : « وفصيح العربية لا يثبت هذا ، ولكنه استعمال جديد طرأ في شعر السياب والحيلري وغيرهم من شعراء هذا الجيل » (٦٥) . وكان شعراء هذا الجيل قد تأثروا بمحمود حسن إسماعيل في نشأتهم الشعرية وبعلي محمود طه وبابراهيم ناجي الذي استعمل لقطة « هوم » في ديوانه الأول « وراء الغمام » فقال :

تصال فلم يعبد في الحى سار وهومت المنازل بعد وهن (٦٦)

(٥٩) ملحت ص ٢ .

(٦٠) الصومعة والشرقة الحمراء ص ٢٩ .

(٦١) أغاني الكوخ ص ١٤٨ ، وينظر هكذا أغنى ٢٠١ ، أين المفر ١٣١ .

(٦٢) للصلاة والفورة ص ١٥٧ ، يغير ألوانه البحر ٣٩ ، ١٧٨ .

(٦٣) ينظر أغاني الكوخ ص ٤٦ ، هكذا أغنى ١٤ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٩٠ ، ١١٦ ، ١٦٨ .

(٦٤) الديوان ج ١ ص ٥٧٢ .

(٦٥) لغة الشعر ص ١٧٢ .

(٦٦) ديوان ابراهيم ناجي ١٤١ .



الثالث : اتصالها بالشعر الإنجليزي ولا سيما شعر الرومانتيكيين أمثال شيلي وبايرون وورد زورث وجون كيتس وتوماس جري ، تقول : « أما الأدب الإنكليزي فقد بدأت عنايتي به وأنا طالبة بدار المعلمين العالية يوم كنا نقرأ شكسبير « السونيت » ومسرحية « حلم منتصف ليلة صيف » وقد ترجمت إلى الشعر العربي إحدى سونيتات شكسبير إذ ذاك . وأقبلت بعد ذلك على قراءة شعر بايرون وشيلي « (١٧) . وكان هؤلاء من شعراء الطبيعة الذين هاموا في غاباتها وحقوقها وأصفوا إلى العنادل والطيور . وكان من إعجابها بشعر هؤلاء تحيتها للشاعر كيتس (١٨) ، وترجمتها إحدى سونيتات شكسبير و « البحر » لبايرون و « مريثة في مقبرة ريفية » لتوماس جري (١٩) ، وفي هاتين القصيدتين تبلو ملامح الطبيعة جليلة ، وتظهر الألفاظ الدالة عليها كالبحر والأمواج والأنباج والماء والأنواء والعباب والشط والرياح والأجواء والخصى والتراب والرمال والأحجار والقطيع والسهوب والأطيار والقمرية والنفصون والأشجار والسرور وسنابل القمح والحقول والثلج والأشواك . وهذه من الألفاظ التي كررتها نازك في « مأساة الحياة » و « عاشقة الليل » .

لقد حددت هذه المنابع الثلاثة لغة الشاعرة في دواوينها الأربعة الأولى فجاءت متشابهة ، وحدد التزامها بقضايا أمتها وعقيدتها الدواوين الثلاثة الأخيرة ، ولكنها لم تترك الطبيعة بل حددت اتجاهها نحو الظواهر التي تبعث على التأمل وتفتح طريق الأمل للساكنين في سبيل تحرير أمتهم ووحلتها . ويمتضح ذلك في قصائدها « سوسنة اسمها القدس » و « الهجرة إلى الله » و « القنابل والياسمين » و « الصلاة والثورة » و « عن السلام والعدل » و « الماء والبرود » و « زنايق صوفية للرسول » و « دكان القرائن الصغيرة » و « السفر في المرايا الدامية » وغيرها من قصائد ديوانها الأخيرين :

« للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » .

(١٧) هفت ٨ .

(١٨) الديوان ج ١ ص ٦٥٠ .

(١٩) الديوان ج ١ ص ٦٧٠ ، ٦٧٨ .

ولم تقف نازك الملائكة عند المعنى المعجمي لألفاظ الطبيعة وإنما وظفتها في ثلاثة اتجاهات :

الأول : الرمز ، وقد استعملته ، لأنه يلقى ظلالات على المعنى ويلفه بغموض محجب ، والشاعرة لا تحبذ التعمية التي وقع فيها كثير من المعاصرين ، ولكنها تعجب بالغموض الشفاف . تقول متحدثة عن محاولة بعضهم الإغراب وإثارة الدهشة على حساب العقل الإنساني : « ومن أبرز هذه الظروف المعرقة ما أسميه بالتعمية ولا أقول الغموض ، لأن الغموض ستار جميل فني يشف ولا يحجب في حين أن التعمية مأخذ فني وعيب ينتقص القيمة الجمالية للقصيدة » (٧٠) . فالشاعرة لا تفر ، الإغراب والإيهام بل تعنى بالصورة التي تشف بخفر وحياء ، ولذلك ظلت مرتبطة بالتراث العربي والنزعة العربية والواقع الاجتماعي والفكري الذي تحياه ، أي أنها لم تغرب كما أغرب كثير من الشعراء المتأثرين بالأدب الغربي أو المتكبرين لأمتهم وتراثها الخالد ، وكل ما فعلته أنها شخصت الطبيعة ، وجعلت الجامد حيا متحركا أو ناطقا أو فرحا مسرورا أو حزينا كئيبا . واستعملت كثيراً من ألفاظ الطبيعة رموزاً مثل « السمكة » في قولها :

طافية فوق الموجة مينة والشاطئ في اشفاق (٧١)

وقد رمزت بها للزمن أو بلادته (٧٢) . و « الأفصان » الذي يرمز الى الجيروت والمطاردة أو المجهول الظالم والقدر الغشوم أو القوة القاهرة الخفية (٧٣) ، تقول :

(٧٠) للصلاة والثورة ص ٢٤ .

(٧١) الديوان ج ٢ ص ٢٤٧ .

(٧٢) الديوان ج ٢ ص ٢٢١ ، وينظر انجملات الشعر العربي المعاصر ص ٩٣ ، ٩٧ ، ونزك الملائكة الموجة الثالثة ص ٣٠ ، وظلمة الحزن في شعر نازك الملائكة ص ١٠٩ — ١١١ .

(٧٣) انجملات الشعر ص ٩٧ ، الشعر الحديث وروح العصر ص ١٢٣ ، نازك الملائكة — الشعر والنظرة ص ١٠٠ ، وظلمة الحزن ص ١٠٩ ، وتسمت وأغاص ص ١٦٧ .

أين أمشي مللت الدروب ؟  
 وسئمت المروج  
 والعلو الخفى اللعوج  
 لم يزل يقتضي خطواتي فأين المروب ؟  
 الممرات والطرق الناهيات  
 بالأغاني إلى كل أفق غريب  
 ودروب الحياة  
 والدعاليذ في ظلمات الدجى الحالكات  
 وزوايا النهار الجديب  
 جبتها كلها وعدوى الخفى العنيد  
 صامد كجبال الجليد  
 في الشمال البعيد<sup>(٧٤)</sup>

و « البحر » و « النهر » يرمزا إلى الحياة والتدفق ، و « الشواطئ » إلى  
 الواقع المر ، و « الزورق » و « السفينة » إلى النجاة أو المروب ،  
 و « النجوم والأشعة » إلى الآمال و « الرياح » و « الغيوم »  
 و « العواصف » و « الزوايع » إلى الصعاب أو إلى الأهواء و « المعبد » إلى  
 الحب أو البيت أو المروب من واقع الحياة ، و « الصفصاف » إلى الحزن  
 والبكاء ، و « المنجل » إلى الموت الحاصد ، و « الثلج » إلى الحمود  
 والفراغ ، و « الظلال » إلى الأوهام ، و « السرو » إلى الموت ،  
 و « الرماد » إلى الأوهام ، و « الظلام » إلى الشاعر أو الفنان<sup>(٧٥)</sup> . وقد تريد  
 الشاعرة بها غير ذلك ، وقد يفسر بعض الرموز تفسيراً حقيقياً أو أسطورياً .  
 والناقد هو الذي يستشف الصورة الشعرية من خلال علاقة الألفاظ وتركيبها  
 وواقع الحياة من غير أن يذهب بعيداً في التأويل . وقد أحسنت نازك حينما

(٧٤) الديوان ج ٢ ص ٢٥ .

(٧٥) الديوان ج ٢ ص ٤١٥ ، وإتجاهات الشعر ص ٩٨ ، وتلك الملائكة والتجربة الشعرية ص  
 ١٠٣ ، والمراجع الأخرى السابقة .

فسرت بعض رموز علي محمود طه تفسيراً قريباً من واقع اللغة العربية والحياة الفكرية فقالت إن « الشرق » يرمز الى الحرير والألوان و « طائر الفجر » الى الزمن كله لا مجرد الفجر القريب ، و « رحيل القافلة » و « المحيط » و « البحر » الى الحياة والتهيه (٧٦) . وهذا تفسير تتحمله قصائد الشاعر ، وليس فيه إغراب وإيهام .

الثاني : الدلالة ، فقد نقلت الشاعرة الألفاظ من معانيها الحقيقية إلى معان مجازية أو متخيلة جديدة ، ولكنها لم تغرب أو تبهم ، بل ظلت العلاقات القائمة بين الألفاظ تشف عن المعاني . وكانت دلالات الألفاظ قد بدأت تأخذ سيلاً جديداً عند الشعراء المجهلين أمثال علي محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل الذي كان أوضح الشعراء في هذا الاتجاه ، وقد قالت نازك عنه : « كان ومازال شاعراً تصوف تعابيره وتتبل صوره » (٧٧) ، وعرف الشاعر بهذا التصوف والتبيل منذ دواوينه الأولى : « أغاني الكوخ » و « هكنا أغني » و « أين المفر » . وتأثرت نازك وغيرها بهذا الشاعر وبذلك الدواوين ، واعتمدت على « أين المفر » في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » . وصور الشاعر في هذه الدواوين وغيرها تنجح الى الغموض وتأخذ الألفاظ فيها دلالات جديدة ، ومن ذلك قوله :

تشهق الريح حوله فهي في الأفق بكاء من عالم الغيب مر  
وهو نوح الرماد قبض حواشيه سكون ومس جنتيه جمر

وقوله :

النهر جيلار عصاك فلاح محموماً تلوى  
والعطر زلتلق يلعب عنابه ويقول سلوى  
والطير مجروح الغناء ويلبس الآهات صفوا  
والسريح جن آثم وخزته زلتسه فلوى (٧٨)

(٧٦) الصومعة والشرقة الحمراء ص ٧١ ، ٨٦ — ٨٧ ، ٩٧ ، ٣٦٢ .

(٧٧) المصدر نفسه ص ٣٠ .

(٧٨) أين المفر : ص ٦٢ ، ٧٤ .

وكان علي محمود طه مفتوناً بمثل هذه الصور والدلالات الجديدة للألفاظ وهي كثيرة في شعره ، ومن ذلك قوله :

وانتحيينا من جانب البحر مجرى مطمئن الأمواه شاجى الخريف  
نزلت فيه تستحجم النجوم الزهر في جلوة المساء المنير  
راقصات به على هزج الموج عرايباً مهدلات الشعور  
وعلى صدره الخفوق طويئنا الليل في زورق رخسي المسير<sup>(٧٩)</sup>

وكان إبراهيم ناجي ينجح إلى مثل هذه الدلالات الجديدة ، فالرحيق يمشى والنور يضحك ، والأهلام تنوح ، والحب يرى ، والفرحة تثب ، والكواكب تضيق ذرعاً والظلام يأتمر ، وللزمن أقدام ، وللوحدة خطى ، وللمحن واد ، وغير ذلك من الصور التي ظهرت في ديوانه الأول « وراء الغمام » الذي صدر عام ١٩٣٤ . ومن صورته :

مرت الساعة كالخلم السعيد ومشت نشوتها مشي الرحيق

وقوله :

دار أحلامي وحبي لقيتاً في جمود مثلما تلقى الجديد  
أنكرتاً وهي كانت إن رأيتاً يضحك النور إلينا من بعيد

وقوله :

ومشينا في طريق مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا<sup>(٨٠)</sup>

وكان هؤلاء الشعراء الثلاثة أكبر الأثر في نازك ولكنها لم تقف عند صورهم وإنما تأثرت بالشعر الإنجليزي وخلقت صوراً جديدة وأعطت للألفاظ دلالات بدئية . وهذه الدلالات كثيرة في شعرها ولكن أهمها ما يتصل بالطبيعة وظواهرها ، ومن ذلك قولها « قبضة الإعصار » و « ضفاف الأفراح » و « شاطئ الفن » و « مدامع الورد » و « نبع الأحزان » و « قدم التل » .

(٧٩) ديوان علي محمود طه من ١٩٥١ .

(٨٠) ديوان إبراهيم ناجي ١٤ ، ٢١ — ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٥ ، ٦٩ ، ٩٣ ، ١٤٢ .

و « تنهيلة الريح » و « يد الريح » و « ثورة الدجى » و « خلود الضياء »  
و « عطش اللحن » و « حزن المياه » و « جراح السهاد » و « جين  
القمر » و « عطر الضياء » و « عيون السنين » و « شفة الريح »  
و « أعتاب الدموع » و « وساد الريح » و « صوف الصقيع » و « شفة  
الغيم » و « شراع الجفن » و « جناح الأغنية » وغيرها من مئات  
الدلالات ، الجديدة . والأسرار عند الشاعرة تمض ، و « الظلمات تلهو »  
و « السر يجرح » و « القمر يصاد » و « الظلام يحدد » ، و « الأنجم  
تشرب » و « العطر يحرق » ، و « الجمال يؤكل » و « المياه تحرق »  
و « العلم يعض » و « الأمواج ترى » و « العجلات تغزل » و « الرؤى  
تصاد » و « الأعمدة تتوجع » و « الظلمة تملك » و « الفصول تصلي »  
و « السنبل يركع » و « الحقول تهجد » و « الأزاهير تهود » و « اللون  
يلدع » و « النجم يطر » وغير ذلك من المجازات . وليس في هذه الدلالات  
إغراب وإيهام ، لأن بعضها مرتبط بالتراث ، وبعضها مما ألفته الأذن واستساغته  
اللوق ، وبعضها مما يفسره سياق الكلام أو المعنى العام أو الصورة الشعرية  
بعد استيفاء جزئياتها .

ومن أمثلة هذه الصور قولها :

كيف تحيا الأشواك والزهر الفاتن يذوى في قبضة الإعصار  
كيف تمضي إلى الفناء الأناشيد وتبقى سخرية الأقدار

وقولها :

أين شعر الوجود؟ أسفر عن شيء طوى سره ذبول الرماد  
كل شيء قد عاد أشبه بالقبر رهيبا ملفعا بالسواد

وقولها :

وطاف الصدى بمناحيه حول الجبال وطار  
إلى عربات النجوم وحيث ينام النهار

وقولها :

ويسيل نسغ الضوء في أعصابها الشقر النديـه

وقولها :

وفي ذات يوم سرت ألسن النار في يتـا  
مضت تمضغ الباب تشعل لين الستائر  
يلور اللهــــــــــــيب دوائــــــــــــر<sup>(٨١)</sup>

ومثل هذه الصور والدلالات الجميلة كثيرة في شعر نازك ، وهي ليست غريبة كل الغرابة وإنما تقترب من الواقع اللغوي والفكري ، وإن استجذت علاقات بين الألفاظ في الصياغة والتركيب .

الثالث : القافية ، وكان العرب قد اهتموا بها ، وقال المرزوقي : « وأما القافية فيجب أن تكون كالوعود به المنتظر بتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقلة في مقرأها مجتلبة لمستغن عنها »<sup>(٨٢)</sup> ولم يخرج الشعراء عن وحدة القافية إلا في بعض ألوان الشعر ، ولكن العصر الحديث شهد خروجا عليها وكان شعراء المهجر والمتأثرون بالشعر الغربي من أوائل الذين نادوا بطرحها ، وكانت نازك قد دعت إلى تنويعها ليتمتع الشاعر من القيود وينطلق إلى آفاق رحبية ، فالقافية هي « ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت »<sup>(٨٣)</sup> ، ولكنها لا تتخلل عنها فهي « ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء ، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة<sup>(٨٤)</sup> . وزاد تماسكها بالقافية بعد أن رأت الخلل يأخذ سبيله إلى الشعر فقالت في مقدمة « شجرة القمر » :

(٨١) الديوان ج ١ ص ٢٥ ، ٢٥٧ ، ج ٢ ص ٤٣٢ ، للصلاة والثورة ص ٩٦ ، بغر ألوانه البحر ص ١٨ .

(٨٢) شرح ديوان الحماسة ج ١ ص ١١ .

(٨٣) الديوان ج ٢ ص ١٥ .

(٨٤) قضايا الشعر المعاصر ص ١٩٢ .

« وما أحب أن أعلن أسفي له أنني في شعري الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية فكنت أغير القافية سريعا وأتلول غيرها ، وهذا يضعف من الشعر الحر ، لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها ، فلو زاد الشاعر القافية غنى ولم يغيرها سريعا لأضفى على الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات . ولها بت أدعو إلى أن يركز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو توحيدا جزئيا فبذلك نزيد موسيقى وجمالا ونحميه من ضعف الرنين وانقلاب الشكل » (٨٥) . وارجع عبد الجبار البصرى هذه العودة إلى القافية إلى الانتفاء القومي الذي التزمت به نازك في شعرها (٨٦) . وقد يكون ذلك صحيحا وإن كانت الشاعرة لم تنس أمتها في شبابها ، ولكن تجاربها الكثيرة وممارستها الطويلة للشعر دفعها إلى هذا الاهتمام بعد أن رأت انفراط عقد الشعر الجديد على الرغم من التزامها به وميلها إلى تنوع القافية في معظم قصائدها . واستغلت الشاعرة ألفاظ الطبيعة في القافية استغلالا واضحا ، فهي تضع « الرمال » بعد « الجبال » في قولها :

ولنعش للصفاء يفتن دنيانا غناء الرعاة عند الجبال  
ونشيد تدمره شفتا طفل يغنى على تلؤل الرمال

و « الغيوم » بعد « النسيم » في قولها :

وقطيع الأغنام في المروج تحت الظل والفجر والندى والنسيم  
وليل الحصاد والقمر السحري والطف والصدى والغيوم

و « البلوط » بعد « الشطوط » في قولها :

حدثوني عن الريح إذا مر على هذه القرى والشطوط  
حدثوني عن الحصاد ومجنى الزهر والبرتقال والبلوط

و « الجبال » بعد « التلال » في قولها :

ولحب الغيوم والفجر والنهر ويمضى الأيام بين التلال

(٨٦) نازك الملائكة ص ١٧٩ .

(٨٥) النعمان ج ٢ ص ٤٢٢ - ٤٢٣ .



يتغنى فيعشق الزهر موسيقاه عند الهوى وفوق الجبال

و « الجنوب » بعد « السهوب » في قولها :

والحمام الجميل قد هجر الأعشاش سآمان من وجع السهوب  
وطيور الكنار آثرت الهجرة والعيش في حقول الجنوب

و « الضفاف » بعد « الصفصاف » في قولها :

لست أصغي إلا إلى ضجة الإعصار بين النخيل والصفصاف  
واصطفق الأمواج في شاطئ النهر ووقع الأمطار فوق الضفاف

وتعكس القافية فتضع « الصفصاف » بعد « الضفاف » في قولها :

عندما يخرج الرعاة إلى الوادى باغنامهم وتزهو الضفاف  
عندما يزهر البنفسج والخباز واليرتقال والصفصاف

وقولها :

والقمارى تستحم وتلهو بين زهر الخباز فوق الضفاف  
وتغنى للنهر أعذب ألحان الأماني في مسمع الصفصاف

و « الأوراد » بعد « واد » في قولها :

وتلوب الثلوج في القمم العليا فتجرى السيول في كل واد  
ويعود البط إلى الشاطئ بين الأعشاب والأوراد

و « الكروم » بعد « النسيم » في قولها :

وزهور السفوح تضحك للنحل وتمني رؤوسها للنسيم  
وقطيع الأغنام يهرج والراعى يقضي النهار تحت الكروم

و « الضباب » بعد « السراب » و « السحاب » و « التراب » في قولها :

هنالك طوفت ذات مساء وكان معسى هيكل كالسراب  
أحس خطاه على الرمل لكن أرى غير شيء وبعض سحب

وكننت أحس بجسمي حياة تطير بروحي فوق السراب  
وكان أمامي عمر غريب تغلفه دقائق الضباب

وكررت هذه الألفاظ فقالت :

وجاء غد ثم ولى ومات وعاد ضبابا  
فأين غدا نلتقي يا حياة أعادت ترابا

وقالت :

ضاع في وادى السراب  
في الضباب

وتضع « السراب » بعد « الذئاب » و « الغيوم » بعد « النجوم » في قولها :

زمان شديد السواد ولون النجوم  
يذكرني بميون الذئاب  
وضوء صغير يلوح وراء الغيوم  
عرفت به في النهاية لون السراب  
ووهم الحياه  
فواخيبتاه

و « الثلج » بعد « الموج » في قولها :

نرقرق في دواة الحبر بعض تحرق الموج  
وننجي خشب المكتب من برد ومن ثلج

و « الخليج » بعد « المروج » و « الأرج » في قولها :

إنه الفجر فهبي يا ملايين وموجي  
احمل أغنية الصبح إلى خضر المروج  
ووعودا مورقات عريسات الأرج

نبضت بين المحيط المترامي والخليج

و « الذباب » بعد « التراب » في قولها :

وتنمو الخشونة حيث يلامس وجه التراب  
وتثبت أقدامه طحلبا لزجا وذباب

و « الأحراش » بعد « الفراش » في قولها :

ضمن أن تسبح العصافير فيه وأهان الضحى وصد الفراشا  
وورودي لمت رحيقا عيها وآلت لا تمنح الأحراشا

و « السيول » بعد « التلول » و « الحقول » في قولها :

سيأسنا الله يوما فماذا نقول ؟  
نعم قد منحنا الذرى والسواقى ومجد التلول  
وهلب التجوم وشعر الحقول  
ولكننا لم نصنها  
ولم ندفع الريح والموت عنها  
فباتت كزنبقة في هدير السيول

و « الخنازير » بعد « الأعاصير » و « العصافير » و « النواعير »  
و « الأزاهير »

في قولها :

ومالك ذلك البستان قد شرد في تيه الأعاصير  
فلا تذكره إلا العصافير  
ولا تبكى عليه غير أخشاب النواعير  
يرى تربته مسيبة يبصر تهويد الأزاهير  
ويلور سواقيه مباح للخنازير

و « الماء » بعد « الصحراء » و « الجلول » بعد « السنايل » في قولها :

من أين يسارب لنا بالماء  
من كف أعدائكمو سوف يسيل الماء

ويخصب الصحراء

نيرانهم تخضر في حضن معسكراتكم مشاتلا  
وقصفهم ينبت في جراحكم سنايلا  
يملاً راحتكمو بالماء  
يسيل ما بين غيامكم  
جدولاً جدولاً

و « الصبير » بعد « الطير » في قولها :

فقلت للحب صباحي أغنيات  
ضفتا نهر، سماء، طير  
وقال لي العذاب محزوننا: مساء الخير  
فقلت للعذاب: قلبي قيرات رحلت  
وأغنيات هطلت  
وغاية يسكنها الطحلب والصبير<sup>(٨٧)</sup>

إن الهيام بالفاظ الطبيعة ظاهرة واضحة كل الوضوح في شعر نازك ، وقد  
لون هذا الهيام القوائي وأكسبها حياة بعد أن أعطت نازك الألفاظ كثيرا من  
الدلالات الجديدة . ولكن مثل هذه القوائي كان يجريها أحيانا الى المزج بين  
أشياء متباعدة فقد اقتضتها « الشطوط » الى أن تضع « البلوط »<sup>(٨٨)</sup> وأدى  
ذلك الى عطفه على « البرقال » وهما من يفتين مختلفتين . وكان لابد للشاعرة  
من أن تأتي بلفظة « الأنياب » بعد أن جاءت ، بلفظة « الداجي » في قولها :

أي قبر أعددت لي أهو كهف ملء انخائه الظلام الداجي

(٨٧) الديوان ج ١ ص ٩٣ — ٩٤ ، ٩٨ ، ١٣٦ ، ١٦٢ ، ١٦٧ ، ١٧٠ — ١٧٢ كجك ٢ ص  
٣٩ ، ٩٣ ، ١٠٠ ، ٤٧٥ ، ٤٩٧ ، ٥٤٢ ، ٥٥٠ ، للصلاة والثورة ص ٤١ — ٤٢ ، ٧٩ ،  
يغير ألوانه البحر ص ٤٠ ، ١٤٢ .

(٨٨) الديوان ج ١ ص ٩٨ ، وقد تقدم البيتان : حلتوني عن الربيع ...

أم ترى زورقي سيفرق بي يوما فاثوى في ظلمة الأتباع<sup>(٨٩)</sup>

والجأتها لفظة « السراب » الى أن تأتي بالتراب وهي زيادة فقالت :  
في ذلك الوادي الخصيب التراب  
قوافل الظامئسن  
يلتمسون السراب<sup>(٩٠)</sup>

ومثل ذلك في غير ألفاظ الطبيعة قولها :

هل فهمت الحياة كي أفهم الموت وأدنو من سره المكنون؟<sup>(٩١)</sup>  
وهل يكون السر غير مكنون ؟ وجاءت بلفظة « النكال » من أجل  
« الضلال » في قولها :

وضعاف الطيور في ظلل الأغصان تلقى منهم صنوف النكال  
وزهور الخباز في رجة الحقل يدوسونها فيا للضلال<sup>(٩٢)</sup>

وعلى الرغم من أن « النكال » لفظة قرآنية<sup>(٩٣)</sup>، غير أن إضافتها الى  
« صنوف » أكسبها ثقلا ، ولو قالت : « صنوف العذاب و » فيا للتباب  
لكان أحسن . وقادتها لفظتا « النعاج » و « الكلاب » الى أن تقول :  
أما في ديار العروبة كلب فينبع ؟  
أما من نعاج فتطوح؟<sup>(٩٤)</sup>

ولكن الشاعرة نازك مبدعة في ألفاظها وقوافيها وكثيرا ما تأتي القافية معبرة  
عن المعنى الذي تريد أن تبرزه كما في قصيدتها « لعنة الزمن » التي أولها :

---

(٨٩) الديوان ج ١ ص ٣٥٩ .  
(٩٠) الديوان ج ٢ ص ١٥٦ .  
(٩١) الديوان ج ١ ص ٢٦ .  
(٩٢) الديوان ج ١ ص ٢٣١ .  
(٩٣) سورة البقرة الآية ٦٦ ، وسورة المائدة الآية ٣٨ .  
(٩٤) للصلاة والثورة ص ١٢٣ .

كان المغرب لون ذريح  
والأفق كآبة مجروح  
والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة في الآفاق  
والنهر ظنون سوداء  
والريخ مراوح نكراء  
والضفة أرض جرداء  
تمضجها الظلمة في استغراق  
كانت خطوات الظلمة ترطم جو الشاطئ في استغراق  
والصمت يفكر في الأحلاق (٩٥)

— ٥ —

إن دراسة لغة نازك الملائكة أهم ما ينبغي الالتفات إليه في إيضاح اتجاهاتها الفكرية والثقافية ، لأنها — كما اتضح — مفتاح شخصيتها وملاح تطورهما خلال رحلتها الشعرية الطويلة . وهناك جوانب أخرى غير ما سبق تتضح في شعرها وتدل على مسيرتها وتكوّن خصائص جليلة السمات لأسلوبها وإن كان بعض الشعراء يشترك معها في قدر كبير . ومن تلك الملامح البارزة ذوقها في اختيار الصيغ والعبارات واستعمال الكلمات الدالة على الموقف وتأكيداتها على بعض الصيغ ، مثل تكرارها لكلمة « عبثا » في دواوينها الأولى كقولها :

عبثا تحلمين شاعرتي مامن صباح لليل هذا الوجود  
عبثا تسألين لن يكشف السر ولن تنعمي بفك القيود (٩٦)

ويعزو الدكتور إبراهيم السامرائي هذه المظاهر الى التأثر بالأساليب الأجنبية التي زخرت بها العربية الحديثة (٩٧) . وكان علي محمود طه قد قال :

(٩٥) الديوان ج ٢ ص ٢٤٢ .

(٩٦) الديوان ج ١ ص ٢١ ، وتظهر الأمثلة الأخرى في ٦١ — ٦٢ ، ٧٠ ، ٨٣ ، ٢٦٨ ، ٣٥٥ ،

٣٩٢ — ٣٩٣ ، ٥١٣ ، ٥٥١ ، ٥٧٣ ، ٦٣٤ — ٦٣٧ ، ٦٤٤ ، ٦٤٨ ، ٦٥٨ ، وج ٢

ص ٢٧٣ .

(٩٧) لغة الشعر ص ١٦٨ ، ١٩٨ .

عبداً أنشد البقاء لعهد يفلت اليوم من يدي ويفسر (٩٨)  
ومن ذلك « أبداً » كقولها :

أبداً تنظرين للأفق المجهول حيرى فهل تجلى الخفي  
أبداً تسألين والقدر الساخر صمت مستغلق أبدي (٩٩)

وكان محمود حسن إسماعيل قد استعمل « أبداً » هذا الاستعمال فقال :

أبداً أجن إذا تحدر طيفها من عرشه السامى على محرابي

وقال :

روحي عليكم أبداً حاتم يرقب للأوطان بذل الجهود (١٠٠)

ومن ذلك « أسفاً » كقولها :

أسفاً يا فتاة لن تفهمي الأيام فلتقنعي بأن تجهلها (١٠١)

وقال علي محمود طه :

أسفاً للحياة أصل لظاهها وأراها وريفة العذبات (١٠٢)

ومنها « عجباً » كقولها :

عجباً مالذي إذن ساق هذا الكون للموت والأذى والدمار (١٠٣)

---

(٩٨) ديوان علي محمود طه ص ٢١ ، وتظر ٣٤ ، ١٧٨ .

(٩٩) الديوان ج ١ ص ٢٢ وتظر ٢٦ ، ٣١ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٦ ، ٧٣ ، ٨٨ ، ١١٢ ، ١٢٣ ،

١٢٦ ، ١٣٤ — ١٣٥ ، ١٦٨ ، ١٨٣ ، ٣٥٦ ، ٣٦٠ ، ٤٥١ ، ٤٨٢ ، ٤٩٣ — ٤٩٤ ،

٥١٤ ، ٥١٧ ، ٥٦٩ ، ٥٧٨ ، ٥٩٢ ، ٦٤٨ ، ٦٩٥ ، وج ٢ ص ٧٩ ، ٣٨٠ :

(١٠٠) أغاني الكوخ ص ٥٠ ومكلاً أغني ص ٥٧ .

(١٠١) الديوان ج ١ ص ٢٢ وتظر ٤٤ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٩ ، ٩٩ ، ١٧٥ ، ٣٥٦ ، ٣٩٠ ، ٤٢١ ،

٤٧٩ ، ٤٩٠ ، ٥٨١ ، ٦٠١ ، ٦١٠ ، وج ٢ ص ٥٧ .

(١٠٢) ديوان علي محمود طه ١٩ ، وتظر ص ٢١١ .

(١٠٣) الديوان ج ١ ص ٥٦ ، وتظر ص ٨٢ ، ١١٨ .

و « طالما » كقولها :

طالما قد سألت لئلي لكن عزّ في هذه الحياة الجواب (١٠٤)

و « هكنا كقولها :

هكنا ما يريد القدر المحتوم لا ما تريده آمالي (١٠٥)

و « حيث » كقولها :

حيث تقضى الأغنام أيامها غرتي ولا عشب في جديب المراعي (١٠٦)

و « حسب » كقولها :

حسبنا أننا دفعنا إليها ثمن العيش حيرة ودموعا (١٠٧)

واستعملت « لا » النافية كثيرا كما استعملها فلاسفة المسلمين فقالت « الانتهاء » و « اللاشئ » و « اللاشعور » و « اللأمرى » و « اللاغد » و « اللاكيان » و « اللازم » و « اللاحدود » و « اللابشر » و « اللالون » و « اللامرئية » وغيرها (١٠٨) مما دخل في لغة العلوم هذه الأيام ، واستعمله الشعراء المعاصرون . ومن ألوان أداء نازك استعمال لفظة « السنين » مثل « حين » (١١٢) ، ولم تلجأ إلى الواو إلا عند اقتضاء القافية كقولها :

ومتى ينتهي الشقاء متى يرتاح كون تقسو عليه السنونا

لتنسجم مع « الصارخون » في البيت الأول وهو :

---

(١٠٤) الديوان ج ١ ص ٢٦ ونظر ٣٠ ، ٦٦ ، ١١١ ، ١٦٢ — ١٦٤ ، ٣٦٠ ، ٣٦٤ ، ٦٧٧ ، ٦٩٤ — ٦٩٦ .

(١٠٥) الديوان ج ١ ص ٢٨ ونظر ص ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٨ ، ١٢٣ ، ١٣٨ ، ١٢٩ — ١٣٠ ، ١٣٥ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ٣٤٠ ، ٣٤٢ ، ٣٦٢ ، ٣٨٣ ، ٥٨٧ ، ٥٩٣ .

(١٠٦) الديوان ج ١ ص ٧٣ ، ونظر ص ٧٤ ، ٨١ ، ٤٠٣ .

(١٠٧) الديوان ج ١ ص ٣٨ ، ونظر ص ٣٩ ، وغيرها .

(١٠٨) الديوان ج ١ ص ٢٤٦ ، ٢٧١ ، ٤٣٦ ، ٦٧٦ و ج ٢ ص ٥ ، ٢٢ ، ٦٤ ، ١٠٨ ، ١٧٤ ، ٢٣٧ ، ٣٦٧ وغيرها كثير في ديوانها .



يا دوى النواح في الأرض أباي يكف الباكون والصارخونا؟ (١٠٩)  
وقولها :

فهي تسرى كما تشاء المقادير وتصمى كما تشاء السنونا  
لتنسجم مع « يدركونا » في البيت الأول وهو :  
أم ترى سنة الوجود ترى ما ليس يدرى الأحياء أو يدركونا (١١٠)  
وقولها :

فهو مازال جمالا ونقاء سوف تمضي في التسايح سنوه  
لتنسجم مع الأبيات الأخرى التي جاءت فيها « يفهموه » و « سحقوه »  
و « ألفوه » (١١١)

إن الشاعرة تميل الى استعمال « السنين » مثل « حين » ، لأنها استحدثت  
حالة الرفع بالواو ولا تطيقه (١١٢) ، ولم تكن بدعا في ذلك فقد استعمل هذه  
الصيغة النبي العربي محمد — صلى الله عليه وسلم — فقال : « اللهم اجعل  
عليهم سنينا كسنين يوسف » واستعملها فصحاء العرب ، ولم ترد في القرآن  
الكريم ، الا منصوبة ومجرورة . واستعملها المعاصرون كعلي محمود طه (١١٣)  
ومحمود حسن اسماعيل (١١٤) وإبراهيم ناجي في ديوانه الأول « وراء  
الغمام » (١١٥) .

ومن ملامح أسلوب نازك في التعبير « التكرار » وهو أسلوب عربي قديم ،  
ولكن المعاصرين اكبثوا منه ، وقد استقرت الشاعرة هذه الظاهرة في الشعر  
الحديث ودرستها بعمق ظاهر (١١٦) . والتكرار حالة شعورية يقتضيها الموقف

(١٠٩) الديوان ج ١ ص ٧١ .

(١١٠) الديوان ج ١ ص ٢٢١ .

(١١١) الديوان ج ١ ص ٤٩٣ .

(١١٢) الصومعة والشرقة الحمراء ص ١٩ — ٢٠ ، ويثير ألوانه البحر ص ٢٠٠ .

(١١٣) ديوان علي محمود طه ص ٤٣ .

(١١٤) هكلنا أغني ص ١٧٥ ، أين المرق ص ١٠٧ ، وينظر نثر وأصفا ص ٢٢ ، ١٥٥ .

(١١٥) ديوان إبراهيم ناجي ص ٣٥ ، ١٦٧ .

(١١٦) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٦٣ ، وما بعدها .

ولذلك يلجأ إليها الشاعر بوعي أو بغير وعي ، وقد جاء هذا الأسلوب في شعر نازك وأغلبه تكرار كلمة ، ولم يقتصر على الشعر ذي الشطرين ولكنه دخل الشعر الحر ، أي أنه لم يكن زينة أو عكازاً تلجأ إليه الشاعرة وإنما هو حاجة نفسية ومعنوية . وذكر الدكتور جليل كمال الدين أنها تلقت في ذلك بالشاعر الناقد إليوت (١١٧) ، وهو التقاء لم يكن عن تأثر بذلك الشاعر الذي لم تعرفه نازك معرفة ظاهرة تفتح لها باب التأثر إلا بعد حين . إن للتكرار في شعر نازك صلة بالمعنى أو برسم الصورة النابضة بالحياة ، ففي قصيدة « الماء والبارود » (١١٨) كررت الشاعرة لفظة « الماء » كثيراً لتعطي صورة العطش الشديد الذي كان إسماعيل — عليه السلام — يشعر به بعد أن تركه أبوه في واد غير ذي زرع وتربط تلك الصورة بحالة الجيش المصري في صحراء سيناء وكان أفرادها صائمين ، وحن موعده الإفطار وليس معهم ماء فراحوا يتضرعون الى الله فجاءت طائرات إسرائيلية وقصفت المعسكر فتفجر الماء من الأرض وفاض حياة وارتواء . ومن ذلك تكرار كلمة « البحر » في قصيدة « ويبقى لنا البحر » (١١٩) ، فإن الموضوع يدفع إلى التكرار ليضفي صورة البحر على القصيدة . وهناك كثير من التكرار الذي وفقت فيه نازك ؛ لأنه جاء وسيلة من وسائل ربط القصيدة أو وجها من وجوه الإيقاع أو إلحاحاً على المعنى وإبرازه ، ولكن هناك تكراراً جاء لإقامة الوزن وهو قليل ، ومن ذلك قولها :

وانقضي عامان ملعونان من أعوام حبي  
مزقت روحي أظفارهما ، روحي وقلبي (١٢٠)

أليس تكرار « روحي » جاء لإقامة الوزن ؟ وكقولها :

فاتركوا نعشه على الأرض حيناً قبل أن تقبروه تحت اللحد (١٢١)

(١١٧) الشعر العربي الحديث وروح العصر ص ١٦٨ .

(١١٨) بغير ألوانه البحر ص ٥٢ .

(١١٩) بغير ألوانه البحر ص ١١ .

(١٢٠) الديوان ج ٢ ص ٥٦ .

(١٢١) الديوان ج ١ ص ١٩٨ .

والمعنى ينتهي بالفعل « تقبروه » ولكن الوزن والقافية جاءا بلفظة « اللحد »  
ليتم الارتباط بقافية البيت الثاني :

ربما كان خائفا من دجى القبر حريصا على جمال الوجود

ومن ذلك حشو لفظة « قط » في قولها :

كل شيء تلفسه ظلمة أعمق من أن ينيرها قط ضوء<sup>(١٢٢)</sup>

وحشو « هكلنا رووا » في قولها :

شعرها — هكلنا رووا — باركتها من قنان الأولب أيد خفيه<sup>(١٢٣)</sup>

وكلمة « السماء » في قولها :

وعند ينابيعها تستحم نجوم السماء<sup>(١٢٤)</sup>

وعبارة « ليس لها وجود » في قولها :

وفجرنا عنقاء ليس لها وجود<sup>(١٢٥)</sup>

ولفظة « العنقاء » تغنى ، ولكن الوزن والقافية جاءا بالعبارة ليم الإيقاع .  
ومن طرائف التعبير الاستناد الى « ترى » كثيرا<sup>(١٢٦)</sup> ، وهو أسلوب عرف  
قدما فقال بعضهم :

أترى القضاة أعمى أم تراه يتعمى

سرق العبد كأن العبد أموال اليتامى<sup>(١٢٧)</sup>

واستعمله المعاصرون ومنهم علي محمود طه<sup>(١٢٨)</sup> ومحمود حسن اسماعيل<sup>(١٢٩)</sup> ،

(١٢٢) الديوان ج ١ ص ٢٤٦ .

(١٢٣) الديوان ج ١ ص ٣٣٣ .

(١٢٤) الديوان ج ٢ ص ٤٢٥ .

(١٢٥) للصلاة والثورة ص ٩٠ .

(١٢٦) ينظر الديوان ج ١ ص ٢٥ — ٢٦ ، ٣٢ ، ٧١ ، ٦ ، ١٠٣ ، ١٠٩ ، ٢٢٠ ، ٢٣٣ ،

٤٠١ ، ٤٨١ — ٤٨٢ ، ٥١٨ ، ٦٩٢ ، وغير ألوانه البحر ص ١٢ .

(١٢٧) تحرير التحرير ٤٤٤ .

(١٢٨) ديوان علي محمود طه ص ٤٩ ، ١٠٤ ، ١٩٢ ، ٤١٦ ، ٤٩٩ ، ٥٨٨ ، ٦٦١ .

(١٢٩) مكللا أغني ص ١٣٦ .

وابراهيم ناجي(١٣٠) ، وليس في تكرار هذا الفعل ما يقدم جديداً أو يرسم صورة بديعة ، ومن ذلك قول الشاعرة :

كل شيء حلو فأين ترى السكان؟ أين الفلاح والقطعان؟  
فيم لا يملأون عالمهم لهوا؟ وأين الآمال والألحان؟(١٣١)

وقولها :

سألت عن البحر هل تتغير ألوانه  
وهل تتلون أمواجه؟ هل ترى تتبدل شطآنه(١٣٢)

وتكرر نازك من الأسلوب المستحدث « لم أعد ... » كما في قولها :

لم أعد أستطيع أن أكمم الشوق فأين يا ضفاف وصولي(١٣٣)

وقولها :

وجعلنا رملها كحلا لأهداب العيون العريه  
لم نعد تحت سماها غرباء(١٣٤)

وقد تكرر هذا الأسلوب كثيراً في دواوينها الأولى ، وسرى شيء يسير منه إلى دواوينها الأخيرة ، وهو مما لا يحتاج إليه الشاعر بعد أن يمارس الشعر طويلاً . وتستعمل « حتى » استعمالاً لم يرد في أساليب العرب ، وهو كثير من ذلك قولها :

لم يكن ينطق حتى الرغبات الأدميه  
غير صوت رنّ في سمعي وذابها  
لحظة لم أدر حتى أين غابها

---

(١٣٠) ديوان ابراهيم ناجي ص ٢٧ .

(١٣١) العنوان ج ١ ص ٩٦ .

(١٣٢) بغير ألوانه البحر ص ١٢ .

(١٣٣) العنوان ج ١ ص ٢٩ .

(١٣٤) للصلاة والفرحة ص ١٦٧ .

وقولها :

ليلة يرجف في أجوائها حتى الجليلد(١٣٥)

وقولها :

وعرّشت فيه العناقيد بعثرت فيه الثمر  
ولوّنت حتى الحجر(١٣٦)

وقولها :

ويقتال حتى شباب اليبادر(١٣٧)

وكان علي محمود طه قد استعمل « حتى » مثل هذا الاستعمال فقال :

وكف عن الهمس حتى النسيم وأمسك عن لعب ماؤها(١٣٨)

وذكرت الشاعرة كثيرا من الأعلام الأجنبية مثل كيوييد وتاييس وأبولو وأدونيس ويوتويا والأولمب وأريس وبلاوتس وميداس وروما وكرومول وملتن وهامدن وديانا ونرسييس وملوزا وبوذا وموسكو وبرجنيف ونكسن وفينوس وغيرها(١٣٩) ، وكانت هذه الظاهرة قد شاعت في شعر المعاصرين . وأدخلت أسماء المقام في قصيدتها « رحلة على أوتار العود »(١٤٠) وهي : الرست والنهاوند والصبا واليكاه واللوكاه والسيكاه .

وهناك استعمالات لغوية كثيرة منها تذكير لفظة الروح وتأنيتها(١٤١) ،

---

(١٣٥) الديوان ج ٢ ص ١٧٢ — ١٧٣ .

(١٣٦) للصلاة والثورة ص ٤٠ .

(١٣٧) يخبر ألوانه البحر ص ١٩ .

(١٣٨) ديوان علي محمود طه ص ٤٤٧ .

(١٣٩) ينظر الديوان ج ١ ص ٥٤ ، ٦٨ ، ٨٢ ، ٩٥ ، ١١٦ ، ١٢٧ ، ٣٣٠ ، ٣٥٢ ، ٤١٨ ،

٥٢٤ ، ٥٦٥ ، ٦٨٨ ، و ج ٢ ص ٣٥ ، ٨٠ ، ١٤٧ ، ٣٤٧ ، ٣٦٦ ، ٤٣٧ ، وللصلاة

والثورة ص ١٢٦ ، ١٢٨ — ١٣٠ ، ١٦٩ ، ١٩٠ ويخبر ألوانه البحر ص ١١٥ ، ١٧٥ ،

١٨٠ ، ٢٠١ ، وغيرها .

(١٤٠) للصلاة والثورة ص ٨٤ .

(١٤١) ينظر الديوان ج ١ ص ٤٧٧ ، ٥٢٦ ، وغيرها .

واستعمال « العنكبوت » مذكرا كما في قولها :

ذلك العنكبوت ذو الأرجل الفظة هل منه مهرب أو ملاذ<sup>(١٤٢)</sup>؟

وجاءت الضمائر والإشارات بعد ذلك مذكرة فقالت :

إنه من دماهم يتغذى وهو من قلب أمهم أفلاذ  
إنه جهم يعسود إليهم ينسج الذكريات والأهواء  
لا تطيق الأسوار رد خطياه فهو قد خالط الرؤى والدماء

ولفظه « العنكبوت » مؤنثة في الكتاب العزيز ، قال تعالى : « كمثل  
العنكبوت اتخذت بيتا »<sup>(١٤٣)</sup> ولا عيرة بمجاء في شوارد الشواهد أو شعر بعض  
المعاصرين كمحمود حسن إسماعيل<sup>(١٤٤)</sup> .

ومن ذلك استعمال « تفتأ » استعمالا قرآنيا كقولها :

أسفا لم أجلك في الشاطئ الصخري حيث المياه تفتأ تبكي<sup>(١٤٥)</sup>

وغير قرآني كقولها :

راقداً تحت حافة القبر لا يفتأ يشكو الى الصبا والغيوم<sup>(١٤٦)</sup>

واستعملت في ديوانها الآخرين لفظة « النور » جمعا للنهر ، وهو نادر لا  
يكاد يستعمل الآن<sup>(١٤٧)</sup> . ولم تكن موقفة في « أمرغ » كقولها :

في ضباب الأحلام والشعر مرّغت غرامسي ونشوتي وصبايا

وقولها :

---

(١٤٢) الديوان ج ١ ص ٣٤٨ ، وتظهر ص ٢٦٨ ، ٣٢٥ ، ٣٤٩ ، وج ٢ ص ٣٩٦ .

(١٤٣) سورة العنكبوت الآية ٤١ .

(١٤٤) قلب قوسين ص ٣٢ ، ١٩٨ ، ونثر وأصلاد ص ٢٥ ، ٣١ .

(١٤٥) الديوان ج ١ ص ٤٠٢ وتظهر ص ٧٢ .

(١٤٦) الديوان ج ١ ص ١٤٢ .

(١٤٧) للصلاة والقوة ص ٧٨ ، ١١٥ ، ويغير ألوانه البحر ص ٤٦ ، ٥٠ ، ١٠٤ ، ١٣٥ ، ١٨٣ ،

١٨٨ .

وأننا لم أزل أمرّغ أحلامي وابني لكم قصور رمال<sup>(١٤٨)</sup>  
واستعمال « دورق » في قولها :

ما أنت يا دورق الضياء ويا كواكبا في الظلام منصهره<sup>(١٤٩)</sup>  
وقولها :

ويريق دوارق من غسل يسقيها يــــداً وحــــولاً<sup>(١٥٠)</sup>  
ولفظه « دلق » في قولها :

إلهي تعلم أنت وتعلم ماذا صنعنا  
بورديتنا قد نزعنا نزعنا  
وريقاتها ودلقنا شذاها الخجول<sup>(١٥١)</sup>

و « مشوار » في قولها :

أم مشاوير فصول أربعة  
وقولها :

وهممي وتسايمي ومشواري<sup>(١٥٢)</sup>

و « سرر الأمراض » في قولها :

وارحم الصارخين في سرر الأمراض بين الأحزان والأدواء<sup>(١٥٣)</sup>  
و « مجاري الجداول » في قولها :

ههنا تطلق العرائش بالشعر ونحنو على مجارى الجداول<sup>(١٥٤)</sup>

---

(١٤٨) النيهان ج ١ ص ٢٥٥ وتظهر ص ٢٨١ ، ٢٨٩ ، و ج ٢ ص ، ٥٥٢ ، ٥٦٧ .

(١٤٩) النيهان ج ٢ ص ٤٨٢ .

(١٥٠) يغير ألوانه البحر ص ١٧٧ .

(١٥١) للصلاة والثورة ص ٤٢ — ٤٣ .

(١٥٢) يغير ألوانه البحر ص ١٢٤ ، ١٣٢ .

(١٥٣) النيهان ج ١ ص ٤٥ .

(١٥٤) النيهان ج ١ ص ٩٦ .

واستعملت أن « بعد » « كاد » و « لا » بعد « قد » (١٥٥) ، وادخلت « اللام » على « وحدي » فقالت :

ذهبوا للشاطيء المسحور إذ عدت لوحدي (١٥٦)

وجمعت القرآن « علي » قرائن « واستعملته كثيرا في قصائدها » « دكان القرائن » و « زنايق صوفية للرسول » و « أقوى من القبر » (١٥٧) . وكررت لفظة « الملايين » كثيرا والعرب تقول « ألف ألف » وقد استعملها خالها جميل الملايكة فقال :

أو لهدى الحياة بين الضلوع عودة بعد ألف ألف ربيع (١٥٨)

وهناك استعمالات كثيرة لناذك ، وهي تدل في كثير من الأحيان على معرفتها الواسعة بالتراث العربي ، وأصالة اللغة العربية . وتشير أحيانا أخرى الى تأثيرها بأساليب الشعراء المعاصرين وعلى رأسهم علي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وشعراء المهاجر .

وفي شعرها ضرورات ، وما كان لها أن تأخذ بهذه الرخصة ؛ لأنها شاعرة كبيرة ، ولأن كثيرا من شعرها في الدواوين الأخيرة من الحر ، وهو يعطي الشاعر مجالا للتعبير الدقيق . وصفوة القول إن الشاعرة نازك الملايكة قد ثارت على الألفاظ والصور البالية وانتقدت كثيرا مما تسرب الى الشعر الحديث من عهود التخلف والانحطاط ، وكانت متأثرة بالحركة الشعرية التي قادها علي محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل ، وبشعر الطبيعة الغربي الذي يمثل في انكلترا جون كيتس وشيلي وبايرون وغيرهم فجاءت دواوينها الأولى تعبيرا صادقا عن تلك المرحلة من حياتها الشعرية ، وكثرت فيها ألفاظ الطبيعة ومظاهرها والحزن والقلق والشكوى والتمرد على الواقع ، ولكنها حينما اكتشفت

(١٥٥) الديوان ج ١ ص ٣١٦ ، وج ٢ ص ١٩٢ .

(١٥٦) الديوان ج ١ ص ٥١٤ ، ونظر ص ٥٧٣ ، وج ٢ ص ٣٢٦ .

(١٥٧) يغير ألوانه البحر ص ٧٤ ، ٥٢ ، وللصلاة والثورة ص ١٥٨ .

(١٥٨) رباعيات الخيام ص ٥٠ .



العالم وذائق ويلات الحروب وجور الحكام وأطماع الغزاة ، التزمت بقضايا أمتها العربية ورسالتها الإسلامية ، ومضت تسير في دروب الثورة والنضال فكانت دواوينها الأخيرة صورة صادقة لتلك الثورة ورفضاً للواقع المؤلم ، وظهرت فيها بوضوح ألفاظ الثورة والعروبة والإسلام ، ولذلك لم تنكر ما أنكرته في مطلع حياتها من ألفاظ ملتها الآذان ، وأنكرتها الأذواق المتأثرة بالثقافات الأجنبية وبدعوة التجديد ؛ لأن الأجواء التي صورتها في شعرها الأخير ترتبط ارتباطاً وثيقاً بألفاظ تعبر عن الروح العربية والإسلامية خير تعبير . فالشاعرة لم تقف عند ألفاظ ثابتة في طريقها الشعري الطويل ولكنها انتقلت الى أطوار صورتها حياتها الشعرية . وكان كل طور يمثل إنسانة لها طموحها وأهدافها ، وإن بقيت لغتها تحتفظ ببعض السمات العامة في المراحل كلها ، وأوضحها :

الأولى : السهولة والوضوح والابتعاد عن ألفاظ الغريبة التي توحى بالتعمية والإبهام ، لأن الشاعرة لا تميل الى ذلك بل تحب الغموض الذي يشف ولا يحجب ، وتعشق الألفاظ المأنوسة التي تدخل القلب وتؤثر في النفس لا الألفاظ المقبورة في المعاجم .

الثانية : الابتعاد عن الألفاظ المبتذلة والعامية وما نفرت منه الآذان ورفضته الأذواق .

الثالثة : الدقة في التعبير والصحة في الأداء والابتعاد عن الخطأ اللغوي أو النحوي أو الضرورة إلا في بعض المواضع ، التي لا تشكل ظاهرة تثير الانتقاد العنيف .

الرابعة : الجمال والإيحاء والتعبير عن المعنى تعبيراً فنياً يحرك المشاعر .

الخامسة : استغلال الطاقة الشعرية في الألفاظ والتعبير عن الأغراض تعبيراً جديداً ، وبحث الحياة في كثير من الألفاظ التي يظن أنها ليست شعرية ، ومزج الشائع في النثر بما يولد دلالات جديدة تنبض بالحياة .

السادسة : القدرة على استعمال الأساليب المختلفة في تحقيق الفكرة أو إثارة

الخيال أو تجسيم الصورة ، وتطويع الأسماء والأفعال والصيغ لتحقيق الهدف الذي تسعى إليه .

— ٦ —

تلك وقفة عند لغة نازك الملائكة ، وهي وقفة قد تطول ، لأن الحديث عنها لا تحمله صفحات أو كتاب ، فالشاعرة أصيلة عرفت كيف تثقل الشعر المعاصر من رتابة ألفاظه ومعانيه وصوره وأوزانه وقوافيه الى عالم جديد يزخر بالحياة . وكان لها الفضل العظيم في ارتداد آفاق لم يألفها الشاعر ، ولذلك تبقى رائدة لحركة الشعر الجديد ، وتظل شاعرة الكلمة العذبة ، والنغم الساحر ، والمعنى البديع .

## المصادر والمراجع

- إبراهيم ناجي — الشاعر
- ١ — ديوان إبراهيم ناجي — بيروت ١٩٧٣ م .
- ابن وهب — أبو الحسن اسحاق بن إبراهيم بن سليمان
- ٢ — اليرهان في وجوه البيان . تحقيق الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الخليلي . بغداد ١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م .
- إحسان عباس — الدكتور
- ٣ — انتباهات الشعر العربي المعاصر . الكويت ١٣٩٨ هـ — ١٩٧٨ م .
- أحمد مطلوب — الدكتور
- ٤ — النقد الأدبي الحديث في العراق . القاهرة ١٩٦٨ م .
- البصري — عبد الجبار داود
- ٥ — نازك الملائكة — الشعر والنظرية . بغداد ١٣٩١ هـ — ١٩٧١ م .
- الجاحظ — أبو عثمان عمرو بن بحر
- ٦ — الحيوان . تحقيق عبد السلام محمد هارون . القاهرة ١٩٥٦ — ١٩٣٨ م
- جليل كمال الدين — الدكتور
- ٧ — الشعر العربي الحديث وروح العصر . بيروت ١٩٦٤ م .
- الخميتي — الدكتور سالم أحمد
- ٨ — ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة — أسبابها وقضاياها المعنوية والفنية . الموصل ١٩٨٠ م .
- رزوق فرج رزوق — الدكتور
- ٩ — نازك الملائكة والتجربة الشعرية . بحث نشر في مجلة كلية الآداب . بجامعة بغداد . العدد ( ٢٠ ) سنة ١٩٧٦ م .
- روز غريب
- ١٠ — نسمات وأحاديث في الشعر النسائي العربي المعاصر . بيروت ١٤٠٠ هـ — ١٩٨٠ .
- السامرائي — الدكتور إبراهيم .
- ١١ — لغة الشعر بين جميلين بيروت ١٩٦٥ م .
- السامرائي — ماجد أحمد .
- ١٢ — نازك الملائكة الموجة الثالثة . بغداد ١٩٧٥ م .
- علي محمود طه — الشاعر .
- ١٣ — ديوان علي محمود طه . بيروت ١٩٧٢ م .
- القيرواني — أبو علي الحسن بن رشيق .

- ١٤ — المعلقة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٧٤ هـ — ١٩٥٥ م .
- عمود حسن إسماعيل — الشاعر
- ١٥ — أغاني الكوخ . الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٦٧ م .
- ١٦ — أين المفر . الطبعة الثانية — الكويت ١٩٦٨ م .
- ١٧ — قلب قوسين . القاهرة ١٩٦٤ م .
- ١٨ — نلر وأصفاد . القاهرة ١٩٥٩ م .
- ١٩ — هكلنا أغني . القاهرة ١٩٣٨ م .
- المرزوقي — أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين .
- ٢٠ — شرح ديوان الحماسة . تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون . القاهرة ١٣٧١ هـ — ١٩٥١ م .
- المصري — ابن أبي الأصبح
- ٢١ — تحرير التحرير — تحقيق الدكتور حنفي محمد شرف . القاهرة . ١٣٨٣ هـ — ١٩٦٣ م .
- الملائكة — الدكتور جميل
- ٢٢ — رباعيات الخيام . بغداد ١٩٥٧ م .
- ٢٣ — ديوان نازك الملائكة ( مجلدان ) بيروت ١٣٩١ هـ — ١٩٧١ م .
- ٢٤ — شجرة القمر . ( الديوان — الجزء الثاني ) .
- ٢٥ — شظايا ورماد ( الديوان — الجزء الثاني ) .
- ٢٦ — الصومعة والشرقة الحمراء . بيروت ١٣٩٩ هـ — ١٩٧٩ م .
- ٢٧ — عاشقة الليل . ( الديوان — الجزء الأول ) .
- ٢٨ — قرارة الموجة . ( الديوان — الجزء الثاني ) .
- ٢٩ — قضايا الشعر المعاصر . الطبعة الخامسة — بيروت ١٩٧٨ م .
- ٣٠ — للصلاة والثورة . بيروت ١٣٩٨ هـ — ١٩٧٨ م .
- ٣١ — شحات من سورة حماني وثقافتي . ترجمة ذاتية للشاعرة نفسها في عشرين صفحة على الآلة الكاتبة ، وقد أرسلتها إليّ مشكورة .
- ٣٢ — مأساة الحيلة وأغنية للإنسان . ( الديوان — الجزء الأول ) .
- ٣٣ — يغمر ألوانه البحر . بغداد ١٣٩٧ هـ — ١٩٧٧ م . نزار قباني — الشاعر ،
- ٣٤ — طفولة نهد . الطبعة الثامنة — بيروت ١٩٦٧ م .

# بناء الجملة في شعر نازك الملائكة

مصطفى عبد العزيز السنجرجي  
كلية الآداب — جامعة الكويت



## تمهيد :

ترجع صلتي بشعر الأستاذة نازك الملائكة الى أمد يزيد على عشرين سنة حين ظهر كتابها « قضايا الشعر المعاصر » في طبعته الأولى ، فكان لظهوره دوى هائل في الأوساط الأدبية بما اشتمل عليه من القضايا ، والأحكام والقواعد الخاصة بالشعر الحر ، فأخذت حينئذ أقرأ هذا الشعر ملتמسا هذا النغم الجديد في ضوء ما وضعته له شاعرتنا من الأصول والقواعد .

وحين شرفت بزمالتها في العمل بكلية الآداب بجامعة الكويت منذ ثلاث سنوات لاحظت بحكم ظروف العمل والزمالة اهتمامها الشديد بألفاظ اللغة وأساليبها وقواعدها ، فدفعني ذلك الى معاودة القراءة لشعرها مراعي الجانب اللغوي ، فكانت هذه القراءة الثانية المتأنية هي مصدر الإلهام لهذا البحث .

ولا رب أن التأمل في لغة الشعر له أثره في الحكم على الشاعر وشعره ، فاللغة هي المادة الأولى في الفن الأدبي ، ونبوغ الأديب وتفوقه يرتبط بطريقته في استخدام اللغة ، وتعامله معها ، وقد أدرك ذلك نقادنا العرب في وقت مبكر ، كما تجلّى ذلك فيما أثر عنهم في مجال النقد والأدب مما يدل على يقظة تامة لدقائق اللغة وأسرار الألفاظ والتراكيب .<sup>(١)</sup>

وهكذا شأن نقاد الغرب ، فقد تناولوا في تقديم موضوع لغة الشعر ، وعالجوا فيه قضية المعجم الشعري ، أي اللغة التي يستعملها الشاعر ، وهل هي لغة خاصة ، أو لغة عادية ، وقد أثارت هذه القضية جدلا طويلا في تاريخ

(١) راجع في ذلك كتاب « النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري » . للأستاذ

نعمة رحيم العزاوي . صدر عن وزارة الثقافة والإعلام ببغداد ، وقد قام بعرضه الأستاذ عبد الجبار عمود السامرائي في مجلة الخفجي في العدد الصادر من السنة الحادية عشرة يناير سنة

١٩٨٢ م .

النقد الأدبي منذ أرسطو الى اليوم ، كما أن موضوع لغة الشعر قد تناول أيضا قضية المجاز الشعري ، والبناء الشعري ، والغموض في الشعر ، وغير ذلك مما يدخل مجال الدراسات اللغوية ، وقد ظهر هذا الموضوع بأهمية كبرى في نقد القرن العشرين ، وذلك بفضل الجهود التي بذلها نقاد هذا القرن ، وفي مقدمتهم « اليوت » رائد النظرية الموضوعية في الشعر ، « ورتشاردز » الذي قام بدور كبير في تثبيت فكرة التحليل اللغوي للنص ، « وأميسون » تلميذ رتشاردز ، واليه يرجع الفضل في تطوير طريقة التحليل اللغوي للبناء الأدبي على نحو ما ظهر في كتابيه « سبعة أنماط من الغموض » ، و « بناء الكلمات المعقدة » .

ولا ننسى في هذا المجال الناقد الانجليزي المعاصر « ليفيز » الذي لمع اسمه بفضل طريقته الخاصة التي اتبعها في تحليل النصوص وقراءتها قراءة فاحصة حازت إعجاب كثير من النقاد .<sup>(٢)</sup>

فبفضل هؤلاء وأمثالهم أصبح الاتجاه اللغوي ذا أهمية كبرى في نقد القرن العشرين .

### منهج البحث

يقوم البحث على تحليل أربعة نصوص تحليليا لغويا أساسه بناء الجملة ، وقد حرصت في اختيار هذه النصوص على اختلاف أغراضها ، وتنوع أساليبها . والحق أنني عانيت الكثير في هذا الاختيار ، فقد تعددت الأغراض في ديوان الشاعرة ، وتنوع الأساليب ، وكلها على درجة عالية في الأداء ، ومستوى رفيع في التعبير ، مما يجعل الاختيار صعبا ، والانتقاء عسيرا ، فالقارئ لهذا الديوان يخيل إليه أنه كمن يسير في حديقة غناء قد تنوعت أزهارها ، وتعددت ورودها ، فإذا راقته زهرة منها ووقف أمامها وقفة المعجب بها سرعان ما تلوح له زهرة أخرى فتجذبه إليها ، فإذا قارن بينها وبين الأولى لاحت له الثالثة التي

( ٢ ) راجع في ذلك كتاب « في نقد الشعر » للدكتور محمد الربيعي « الطبعة الرابعة ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٧ » .



تفتنه بجمالها ، وهكذا ينتقل بين الأزهار حائرا مبهورا ، فكلها على درجة عالية من الجمال والفتنة ، وهذا ماكان من أمرى حين أخذت أقرأ ديوان الشاعرة متأملا فاحصا لاختيار هذه النصوص التي تكون موضعا للدراسة . وهذا الحديث يسوقني الى موقف يختلف فيه مع الشاعرة ، ولتوضيح هذا الموقف أذكر أن قصيدتها المطولة « مأساة الحياة » قد نظمها بين سنة ١٩٤٥ ، وسنة ١٩٤٦ م ، ثم أعادت نظمها فكانت في صورتها الثانية سنة ١٩٥٠ ، ثم أعادت نظمها فكان ميلاد الصورة الثالثة سنة ١٩٦٥ ، وقد حدثتنا عن سبب تعدد هذه الصور في صدر الجزء الأول من ديوانها ، ويعينني من هذا الحديث ما ذكرته في سبب نظم الصورة الثانية اذ قالت « وفي عام ١٩٥٠ كان أسلوبى الشعري قد تطور تطورا كبيرا عما كان أيام نظمي للمطولة ، وأصبحت مواردي الأدبية أغزر وأسلوبى أكثر صورا ، وثقافتى أغنى ، فلم أعد راضية عن مأساة الحياة ، ولذلك قررت أن أعيد نظمها بأسلوبى الجديد ، فكانت صورتها الثانية » .

هكذا حدثتنا الشاعرة عن سبب إعادة نظم المطولة في صورتها الثانية بهذه العبارة التي تجعل القارئ يتوقع وجود فارق كبير بين الصورتين نتيجة لهذا التطور الكبير الذي حدث في أسلوبها الشعري على نحو ما ذكرت في عبارتها السابقة ، وأشهد أنى عند قراءة شعرها لم أقف على هذا الفارق الكبير ، ومرد ذلك — فيما أرى — الى أن بداية الشعر عند شاعرتنا كانت بداية قوية ناضجة ، فكان نتاجها في هذه المرحلة المبكرة من عمرها المبارك غنيا بعناصر القوة والجمال ، وحسب القارئ أن يرجع الى النص الأول من هذه النصوص المختارة ليدرك صحة ما أقول .

لقد نظمت شاعرتنا هذه القصيدة المطولة « مأساة الحياة » وهي في العشرين من عمرها تقريبا ، ولا ريب أن نظم مثل هذه القصيدة الرائعة في هذه السن المبكرة يكون مثار عجب ودهشة ، ومن ثم أخذت ألتمس الأسباب التي ساعدت على هذا النضج المبكر ، وسرعان ما عرفت أن في طليعة هذه الأسباب نشأة الشاعرة في أسرة عرفت بإجادة الشعر ، فوالدها شاعر ،

ووالدتها شاعرة ولها ديوان مطبوع اسمه « أنشودة المجد » ، وقد قامت جامعة البصرة مشكورة بالقيام بطبعه ، وخالها الأستاذ عبد الصاحب الملائكة المحامي شاعر مبدع ، وله ديوان مطبوع اسمه « إرادة الحياة » ، وخالها الدكتور جميل الملائكة عضو المجمع اللغوي ببغداد شاعر متفوق ، وله كثير من الأعمال الأدبية الممتازة ، وفي مقدمتها ترجمة رباعيات الخيام من الإنجليزية الى العربية شعرا ، وقد كتبت شاعرنا مقدمة رائعة لهذه الرباعيات .

ويطول بي الحديث إذا ما أخذت أسرد أسماء الشعراء في هذه الأسرة العريقة لهذا لا نعجب إذا رأينا شاعرنا قد أجادت الشعر في هذه السن المبكرة .

وإذا كان هذا البحث يدرس بناء الجملة في شعر نازك الملائكة فإن المشهور أن الجملة في اللغة العربية نوعان . اسمية وفعلية ، فالاسمية هي التي صدرها اسم نحو ، « محمد ناجح » ، والفعلية هي التي صدرها فعل نحو « نبح محمد » ، وزاد بعضهم نوعا ثالثا هو الجملة الظرفية ، وهي المصدرة بظرف ، أو مجرور نحو « عندك محمد » ، أو « في البيت محمد » ، كما زاد الزمخشري وغيره نوعا رابعا هو الجملة الشرطية نحو « إن تجتهد تنجح » ، والراجح أن الجملة الظرفية في نحو ما سبق تعد من الحمل الاسمية فشبه الجملة خبر مقدم ، والاسم مبتدأ مؤخر ، والجملة الشرطية في نحو ما سبق تعد من الجملة الفعلية<sup>(٣)</sup> ، وفصل بعضهم القول في الجملة الاسمية فذكر أن هذه الجملة لا يتحقق الغرض منها وهو الدلالة على الثبوت والدوام إلا إذا كان المسند اسما نحو « هو ناجح » ، أما إذا كان المسند فعلا نحو « هو ينجح » فإنها لا تفيد ذلك ، وإنما تفيد التجدد ، فهي جملة فعلية قدم فيها المسند اليه لغرض من أغراض التقديم كالاتهام بالمسند اليه ، أو الحصر<sup>(٤)</sup> ، ويتفق هذا الرأي مع مذهب الكوفيين

(٣) لمزيد من البحث راجع كتاب « مع الهوامع للسيوطي » تحقيق الدكتور عبد العال سالم ١ / ٣٦ ، وكتاب « في بناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، وكتاب الجملة الشرطية عند النحاة العرب للأستاذ أبو أوس إبراهيم الشمسان ، وكتاب الجملة النحوية للدكتور فتحي الدجني .

(٤) كتاب « الكليات لأبي البقاء ص ١٤٠ ، وكتاب « معاني الأبنية في العربية للدكتور فاضل السمرائي ص ١٧ .

الذين يميزون تقديم الفاعل على الفعل ، ولكن جمهور النحويين لا يميزون ذلك ويوجبون تأخير الفاعل ، فإذا قدم فهو مبتدأ والجملة حيتض اسمية . (٥)

والحديث في هذا البحث عن بناء الجملة يتمثل في اتجاهين . الأول يوضح العلاقات بين كلمات الجملة على نحو ما هو معروف في ظاهرة الإعراب في الدراسات النحوية ، والثاني يتناول مفردات الجملة فيدرس كلماتها من حيث الجمود والاشتقاق ونوع المشتق ، ووظيفته ، كما يدرسها من حيث معانيها المعجمية ، وتنوع دلالتها ، ونحو ذلك مما يتصل بالدراسات اللغوية ، ويمكن أن نطلق على الاتجاه الأول في ضوء الدراسات الحديثة الاتجاه الأفقي ، كما نطلق على الاتجاه الثاني الاتجاه الرأسى ، وبذلك تتفق هذه الدراسة مع نظام المدرسة اللغوية الحديثة التي أرسى دعائمها العالم اللغوي فرديناند دى سوسير وتسمى « المدرسة البنائية : Structuralism » ، ولعل من الانصاف أن نقول أن من علماء العرب الأوائل من عالج النصوص على هذا النحو الى حد كبير مثل أبي العباس محمد بن يزيد المبرد وهو من أئمة القرن الثالث الهجري ، وذلك في كتابه الكامل مما يؤيد أن علماء العرب كانوا الرواد السابقين المؤسسين لكثير من العلوم اللغوية مثل علم الأصوات الذي تناوله سيبويه بالبحث والدرس بجانب ما تناوله من بحوث اللغة في كتابه الذي يعد أقدم كتب التراث التي بين أيدينا ، ومثل علم المعاجم الذي أسسه الخليل بن أحمد . على نحو ما نرى في كتابه « معجم العين » ، ومثل علم الاشتقاق والتصريف الذي برع فيه أبو عثمان المازني وهو من أئمة القرن الثالث الهجري على نحو ما نرى في كتابه « التصريف » ، كما برع فيه وفي غيره من علوم اللغة أبو الفتح عثمان ابن جنى ، وهو من أئمة القرن الرابع الهجري ، ومن أشهر مؤلفاته كتاب الخصائص ، وكتاب المنصف ، وهو شرح لكتاب تصريف المازني ، وأمثال هؤلاء كثيرون ممن أسسوا علوم اللغة ، ثم جاء المحدثون فعمقوا هذه الدراسات ، وخرجوا بنظرياتهم اللغوية الحديثة ، ونخص بالذكر العالم اللغوي السويسري « فرديناند دوسوسير : F. de Saussure » الذي صهر له كتاب

(٥) حاشية الصبان على الألفية ٢ / ٤٥

بعنوان : (٦) « Cours de Linguistique generale » . حوى كثيرا من الآراء ، والاتجاهات التي كانت بمثابة ثورة على المدارس اللغوية التقليدية ، كما كانت أساسا لبناء علم اللغة الحديث ، وكان أهم انجاز له يتمثل في إرسائه لأسس المدرسة البنائية في دراسة اللغة . (٧)

والنصوص الأربعة المختارة للدراسة من ديوان الشاعرة قد تم اختيار نصين منها من الجزء الأول ، ونصين من الجزء الثاني ، وهما ذا تفصيل القول في كل نص منها :

النص الأول من أبيات عنوانها « الحرب العالمية الثانية » . الجزء الأول ص

٤٥

- |                                 |                             |
|---------------------------------|-----------------------------|
| ١ — ياملاك السلام أقبل من الأجـ | واء واهبط على الوجود الكتيب |
| ٢ — ابك للراقدين في وجعة المو   | ت وأشرق على الظلام الرهيب   |
| ٣ — طف بهذى القرى لتلمس آها     | ت الخزانى والساعبين الظماء  |
| ٤ — وارحم الصارخين في سرر الأمـ | راض بين الأحزان والأدواء    |
| ٥ — طف بانقراض عالم ليس يدري    | هل سيحظى بمبهجات الحياة     |
| ٦ — هو إن نام لحظة هب مدعو      | را ليكى ويرسل آلهات         |
| ٧ — مادرى حين أضرم الحرب إلا    | حلم النصر والفخار العظيم    |
| ٨ — يالقلب المسكين ما ينفع المـ | جد لقلب ملوع مصدوم          |
| ٩ — فليفق حسبه خيالا وأوها      | ماليلقى ما قد جنت كفاه      |
| ١٠ — عالم مظلم يضح به المر      | ضى ويشكو من الطوى أبناء     |
| ١١ — جف زهر الرياض والورق النضـ | ر وآوت الى الجفاف الحقول    |

(٦) F. de saussure Cours de Linguistique generale 5the edition. Paris Payot 1955 (First edition 1916) English translation by Wade Baskin. Course in general linguistics, New York, Philosophical Library 1959.

(٧) راجع في ذلك الفصل الأول من كتاب « اللغة العربية في إطارها الاجتماعي » للأستاذ مصطفى لطفي . طبعة معهد الأتماء العربي بيروت سنة ١٩٧٦ م .

- ١٢ — أسفا لم تدع لنا الحرب شيئا وتلاشى الحلم الطروب الجميل  
 ١٣ — من ترى يحرث الحقول ويشدو أغنيات المراح وقت الحصاد  
 ١٤ — أين هو الأطفال عند البحيرا ت وفوق الثلوج في الأعياد  
 ١٥ — أين؟ ضاع الخيال والحلم الفا تن ضاع الجمال ضاع الرخاء  
 ١٦ — ليس إلا دنيا من الجوع والفقر سر عليها يعذب الأبرياء

هذه الأبيات مذكورة — كما سبق — في معرض الحديث عن الحرب العالمية الثانية ، وما جرته على البشرية من الأهوال والدمار ، وقد استهلّت الشاعرة هذه الأبيات بنداء ملاك السلام ، ثم خاطبته بأفعال الأمر التي جاءت متتابعة الى البيت الخامس ، ومن ثم كانت الجمل في هذه الأبيات الخمسة جملا فعلية مع ملاحظة أن أسلوب النداء من هذا القبيل لأن « يا » نابت عن الفعل « أدعو » ، ولهذا كان المنادى منصوبا على أنه من قبيل المفعول به ، وجاء النداء بالحرف « يا » الذي يدل على بعد المنادى ، ومن ثم يكون المراد بعد المكانة وعلو المنزلة ، ويجوز أن يكون المراد هو الاشعار بأنه بعيد المنال ، ولعل هذا المعنى الثاني هو الأنسب للحالة النفسية التي كانت عليها الشاعرة عند نظم هذه القصيدة المطولة التي اخترت منها هذه الأبيات ، فقد ذكرت الشاعرة في صدر ديوانها أنها نظمتها سنة خمس وأربعين وتسعمائة بعد الألف ، وأنها جعلت عنوانها « مأساة الحياة » ، ثم قالت « وهو عنوان يدل على تشاؤمي المطلق ، وشعورى بأن الحياة كلها ألم ، وإيهام وتعقيد » ، ونحن نحمد الله على أن هذه النزعة التشاؤمية لم تستمر طويلا عند شاعرتنا ، فحين شرعت في نظم هذه القصيدة في صورتها الثانية سنة خمسين وتسعمائة بعد الألف أخذت هذه النزعة في الزوال وبدأت شاعرتنا تنظر الى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من التفاؤل ، ومن ثم رأت أن العنوان القديم لهذه المطولة لم يعد مناسباً لها فوضعت لها عنوانا جديدا هو « أغنية للإنسان » ، وفي سنة خمس وستين وتسعمائة بعد الألف حين أخرجت هذه القصيدة في صورتها الثالثة كانت هذه النزعة التشاؤمية قد زالت تماما ، وهذا ما صرحت به شاعرتنا في حديثها عن هذه الصورة الثالثة إذ قالت « والواقع أن آرائى المتشائمة كانت قد زالت جميعا ،

وحل محلها الإيمان بالله ، والاطمئنان إلى الحياة (٨) .

وإذا نظرنا إلى أفعال الأمر التي في هذه الأبيات الخمسة وهي أقبل وأهبط ، وابك ، وأشرق ، وطف ، وارحم فإننا ندرك في يسر وسهولة أن هذا الأمر يراد به التمني ، والتمنى كما يقول اللغويون هو طلب الأمر المحبوب الذي يستحيل ، أو يتعذر وقوعه وعلى ذلك فالشاعرة تمنى أن يقبل ملاك السلام ، ويهبط على هذا الوجود الذي اشتدت كآبته ، ويرثي لحال الراقيدين في سكون الموت ، ويشرق بنوره على هذا الظلام الذي اشتدت رهبته ، ويطوف بهذه القرى ليسمع هذه الآهات المروعة الصادرة من الحزائي والجائعين الظامئين ، ويرحم الذين تدوى صرخاتهم وهم في أسرة المرض يعانون من الأحزان والأمراض ، كما يطوف أيضا بأنقاض هذا العالم الذي لا يدرى هل سيطفر بنعم الحياة ؟ أو سيظل محروما منها إلى الأبد .

ومن اليسير أن ندرك المعاني القيمة التي أوحى بها بعض المفردات المذكورة في هذه الأبيات ، فحرف الجر « على » الذي جاء في البيت الأول ، وفي البيت الثاني يدل كما يقول النحويون على الاستعلاء ، وعلى ذلك تكون الأمنية ممثلة في هبوط ملاك السلام هبوطا مسيطرا على هذا الوجود ، وكذلك في إشرافه إشرافا قويا مهيمنا على هذا الظلام . ولا يخفى أيضا أن صيغة الكلمتين « الكيب ، والرهيب » اللتين وردتا في البيت الأول والثاني من صيغ الصفة المشبهة التي تدل على الثبوت والرسوخ ، ومن ثم ندرك أن الكآبة التي اتصف بها هذا الوجود كآبة شديدة ملازمة له ، وأن الظلام الذي خيم عليه هو ظلام مروع لا يفارقه . وفي البيت الثالث نجد الفعل « تلمس » ومن ثم يكون الغرض هو تجسيد هذه الآهات وإبرازها في صورة ما يحس باللمس ، وجاء الفعل « طف » في أول البيت الخامس ، وأول البيت السادس ، وتكراره على هذا النحو يوحي بالاصرار والتأكيد على أن حركة الطواف مطلوبة للوقوف على ما خلفته الحرب في هذه الأنحاء المترامية ، وما تركته فيها من ألوان الخراب والدمار .

(٨) ١٢ / ١ ديوان نزار الملائكة . الطبعة الثانية — بيروت كورنيلش المزرعة سنة ١٩٧٩ م .

ولنتأمل ما توحى به جموع التكسير التي جاءت متتابعة في البيت الرابع ، فالصارخون في سرهم لا يتألمون من مرض واحد ، أو حزن واحد ، أو داء واحد ، وإنما من أمراض متعددة ، وأحزان كثيرة ، وأدواء غير محدودة .

وقد أجادت الشاعرة في الأبيات التالية وصف هذا العالم الذي خلفته الحرب فوصفته بصفات متعددة بدأت من البيت الخامس ، ومن اليسير أن نلاحظ تنوع أساليب هذا الوصف ، فقد كان منه الوصف بالجملة الاسمية نحو « ليس يدري » في البيت الخامس ونحو « هو إن نام لحظة هب مذعورا » في البيت السادس ، وكان منه الوصف بالمفرد كما في البيت الخامس « عالم مظلم » ، كما كان منه الوصف بالجملة الفعلية نحو جملة « مادري حين أضرم الحرب إلا حلم النصر » في البيت السابع ونحو جملة « يضح به المرضى » في البيت العاشر ، وهكذا تمثل الوصف بأنواعه الثلاثة في هذه الأبيات ليوضح الصورة الحقيقية التي آل إليها العالم من جراء هذه الحرب الضروس ، وقد بينت كلمة « مذعورا » في البيت السادس الحال التي يكون عليها العالم حين يهب من نومه إن نام لحظة وقلما يحدث له ذلك كما يشعر بهذا حرف الشرط « إن » .

ومن خلال هذه الأبيات نلمح بعض الأساليب الانشائية ، وهذه الأساليب كما نعلم من وظيفتها جذب انتباه السامع ليشترك المتكلم في أحاسيسه وانفعالاته فنرى في البيت الثامن « بالقلب المسكين » وهو كما نعلم أسلوب من أساليب التعجب السماعية ، وفي البيت نفسه نرى أسلوب الاستفهام « ما ينفع المجد لقلب ملوع مصدوم ؟ وهو استفهام يشعر بالنفى ، فالمجد لا ينفع القلب المكسير الذي برحت به اللوعة ، وآلمته الصدمة التي منى بها في هذه الحرب المروعة ، وفي البيت التاسع نرى أسلوب الأمر « فليفق » ، ويراد به اجتنى ، فمن الأملأى العزيزة أن يثوب هذا العالم إلى رشده ، ويكفيه ما عاشه من خيال كاذب ، وأوهام باطلة ، وآتخذ يدرك ما قد اقترفته يده من دمار ، وأهوال جسام ، ولا يخفى ما يشير إليه الحرف « قد » حين اقترن في هذا البيت بالفعل الماضي « جنى » فهو يوحى بالتأكيد والتحقيق لما جناه هذا العالم على البشرية من الجريمة النكراء ، وفي البيت العاشر نلاحظ تقديم الجار والمجرور ليفصل بين الفعل وفاعله ، وفي هذا

التقديم دلالة على الاهتمام بالتقدم ، فهذا العالم المظلم تكون ضجة المرضى ومن الجوع تكون شكوى أبنائه .

ثم تتحدث الشاعرة عن أثر الحرب على عناصر الطبيعة ، وتخص بالذكر بعض عناصرها التي تمتاز بالحياة والجمال ، فتتحدث عن زهور الرياض ، وأوراق الأشجار ، وحقول الزراعة وتذكر أن الجفاف قد دب فيها حتى آتى عليها ، ومن ثم فهي تؤكد أسفها لآثار هذه الحرب التي لا تبقى ولا تذر ، وهكذا زالت الآمال والأحلام الممتعة الجميلة .

ونلمح من خلال هذا الأسلوب بعض الوسائل التعبيرية التي لها أثرها في قوة المعنى كتقديم الجار والمجرور « الى الجفاف » ليفصل بين الفعل وفاعله في البيت الحادي عشر ، وهذا التقديم يشعر بأهمية التقدم كما سبق ، ومثل وقوع كلمة « شيئا » ، وهي نكرة في سياق النفي لإفادة التعميم في البيت الثاني عشر ، ومثل وصف الحلم بأنه طروب وجميل وهما صفتان من الصفات المشبهة التي تدل على الثبوت والدوام كما تقدم .

ويجول بخاطر الشاعرة عهد السلام ويعاودها الحنين الى مظاهره الجميلة فتتحدث عن مظهرين من أروع مظاهره ، أولهما مظهر الناس وقت الحصاد ، والثاني مظهر الأطفال في الأعياد ، وتساعدنا ثروتها اللغوية ، وتخيالها الخصب ، وقدرتها الفنية فتصور كلا منهما بصورة أخاذة . مستعينة بالألفاظ الموحية ، والعبارات المؤثرة فتذكر أنك لن ترى موسم الحصاد الممتع ، ولا تظن أنك ستجد أحدا ينشد أغاني المرح والبهجة في هذا الوقت الجميل ، وباللحسرة للحرمان من رؤية الأطفال في الأعياد وهم يمرحون عند البحيرات ، وفوق الثلوج . ياللحسرة للحرمان من هذه المظاهر الرائعة التي كانت مجالا خصبا للخيال الممتع والأحلام الجميلة . واأسفاه لقد زالت ولم يبق في دنيا البشرية إلا الجوع والفقر نتيجة لأطماع شرذمة من الحمقى الذين دفعهم طغيانهم الى اشعال الحرب فأضرموا نيرانها التي صار يكتوى بها الأبرياء .

وقد تنوعت الجمل في هذه الأبيات ، فكان منها الجمل الاسمية مثل « من



ترى يحرث الحقول ؟ » . « أين هو الأطفال ؟ » ، « ليس إلا دنيا من الجوع » ، وكان منها الجمل الفعلية مثل « ضاع الخيال » ، « ضاع الجمال » ، « ضاع الرخاء » ، وكان لأسماء الاستفهام دورها الفعال في الإيحاء بالمعالي المؤثرة فكلمة « من » ، في أول البيت الثالث عشر توحى بانتفاء وجود من يحرث الحقول ويشدو أغنيات المراح ، وكلمة « أين » في أول البيت الرابع عشر توحى بالتحسر على فقدان هذا المظهر الرائع مظهر هو الأطفال عند البحيرات وفوق الثلوج ، وكذلك كلمة « أين » في أول البيت الخامس عشر ، وقد حذف بعدها المبتدأ للعلم به ، فمن اليسير أن يدرك القارئ أن المراد أين هذا المظهر الجميل ، وما مثله من المظاهر الأخرى ؟ وتكرار اسم الاستفهام « أين » في البيتين السابقين يشير الى تأكيد معنى التحسر على نحو ما سبق ، كما أن تكرار الفعل « ضاع » في البيت الخامس عشر يشير الى تأكيد معنى الضياع الذي يعاينه العالم من جراء هذه الحرب الطاحنة ، وجاء الفعل « يعذب » بالبناء للمجهول في البيت الأخير للدلالة على أن فاعل هذا التعذيب معروف لدى الجميع وهو هذه الشذمة الطاغية التي أضرت نيران الحرب لتحقيق أطماعها غير مكترثة بما يصيب الأبرياء من ألوان الدمار والعذاب .

وهكذا نجد الشاعرة في هذا النص قد أجادت وأبدعت في حديثها عن هذه الحرب وبها أوزارها وآثرها على العالم والبشرية ، وكانت وسيلتها الأولى في هذه الإجابة ، وذلك الإبداع هي الناحية اللغوية ، فقد استطاعت توظيف الألفاظ والعبارات والأساليب على نحو يحقق لها ما تنشده من المعاني ، والأفكار ، والأخيلة ، وفي هذه الالكامة العجلى التي تناولتها في هذا التحليل السابق ما يشير الى بعض هذه الجوانب اللغوية .

**النص الثاني :** من أبيات عنوانها « عند العشاق » الجزء الأول ص ١٣١

- ١ — شاطيء الحب أيها اللامع الخا    دع هات الحديث عن أبنائك
- ٢ — صف مناهم وبشرهم وأساهم    صف لنا ما اختفى وراء صفائك
- ٣ — صف لنا كيف يعصر العاشق الشو    ق إلى من ينام عن بلواه

- ٤ — كيف يلهو به الخيال فيمضى الـ ليل سهران غارقا في مناه
- ٥ — صف حياة الذي استبد به الحب فخال الحياة جنة سحر
- ٦ — ومضى فاتحا ذراعهم للذو ر يصوغ الحياة ديوان شعر
- ٧ — يلثم الزهر في الحقول ويشدو للـ الى الحصاد لحن هواه
- ٨ — راقصا كالفراش للقمر الحلـ و خليا من يأسه وأساه
- ٩ — راسما للغد الجميل من الأحـ لأم مالا تطيقه الأقدار
- ١٠ — سادرا في أوهامه غير دار أن هذى الحياة هول ونار
- ١١ — في يديه كأس الرحيق يغنيـه على مسمع النهار ويشرب
- ١٢ — وعلى ثغره ابتسامة غـدو ع يغنى له الشقاء فيطرب
- ١٣ — ثم يخجو الضياء ذات مساء ويفيق النشوان بالأوهام
- ١٤ — فإذا الحقل ذابل لا زهور لا فراش لأشياء غير الظلام
- ١٥ — أين تلك الأحلام كيف ذوى الحب؟ وأين الوجه الحبيب المنضير؟
- ١٦ — يالغدر الأيام لم تحفظ العهد — د لقلب جنى عليه الشعور

هذه الأبيات مذكورة — كما سبق — تحت عنوان « عند العشاق » ، ومن ثم فهي تتناول الحديث عن العشق والعاشقين ، وقد استهلتها الشاعرة بأسلوب النداء الذي حذف منه حرف النداء « شاطيء الحب . أيها اللامع الخادع » ، ومعلوم أن حرف النداء يحذف لحضور المنادى وقربه ، ولهذا كان حذف حرف النداء هنا مشعرا بأن تباريح الحب وآثاره في المحبين ماثلة بيننا ، واضحة للعيان .

وكلمة « شاطيء » تستعمل للبحر ، وعلى ذلك فإضافتها للحب توحي بأن عالم الحب يشبه عالم البحار في سعته ، وأعماقه ، وتقلباته ، وأنه يتطلب من الانسان كي يسيطر عليه مزيدا من الصبر والجلد والقدرة على الصراع والمقاومة وبعد النظر حتى لا يخذع بيريقه اللامع .

وجاءت أفعال الأمر بعد ذلك متتابعة الى البيت الخامس ، وقد خوطب بها شاطيء الحب ، ومعلوم أن فعل الأمر إذا خوطب به غير الإنسان يكون المراد به التثني غالبا ، ومعنى ذلك أن الشاعرة تود لو أن شاطيء الحب يستطيع الحديث فيتحدث عن المتيمين ، ويصف أمانيتهم وأفراحهم وأحزانتهم ، ويظهر ما يخفيه وراء مظهره الخادع ، ويوضح لنا ما يفعله بالعاشق الوهّان من تباريح الهوى ، وألوان العناء ، وكيف تدفعه الأمانى الكاذبة الى الجرى وراءها فيسهر ليله طمعا في تحقيقها ، فقد استولى الحب على مشاعره حتى جعله يظن أن المحبين يقضون حياتهم في ظلال السعادة ، وبين ألوان النعيم .

ومن اليسير أن نلمح خلال هذه الأبيات بعض الظواهر اللغوية التي لها أثرها في قوة المعنى ، وجمال الأسلوب مثل تكرار الفعل « صف » مما يدل على تأكيد طلب الوصف ، وكذلك تكرار اسم الاستفهام « كيف » الذي يدل على تأكيد بيان حال العاشقين ، ومثل التضاد الذي تمثل في الجمع بين « بشرهم » ، و« أساهم » في البيت الثاني ، ولا يخفى ما لهذا التضاد من أثر في جمال الأسلوب ، ومثل تقديم المفعول به على الفاعل في « يعصر العاشق الشوق » في البيت الثالث ، ولهذا التقديم أثره في الاشعار بأهمية المتقدم ، ومن اليسير أن ندرك أيضا في هذه العبارة السابقة أثر الخيال في تصوير المعنى ، فالتعبير عن الشوق بأنه يعصر العاشق يوحي بالأثر الشديد الذي يفعله الشوق في نفوس العاشقين ، وفي البيت الرابع نجد للخيال أيضا هذا الأثر الكبير ، فالعاشق يقضى ليله سهران مفكرا في أمانيه الفسيحة التي تشبه البحار في سعتها وحينما يستسلم للتفكير فيها يصير كالغارق في أعماقها البعيدة ، وهكذا جاء التصوير الخيالي في البيت الخامس ، فالحب في شدة تأثيره على العاشق كالطاغية المستبد الذي لا يستطيع الانسان أن يخالفه ، أو يعصى أمره . وتستمر القصيدة بعد ذلك إلى البيت الثاني عشر في بيان حال هذا العاشق الذي استولى الحب على مشاعره ، ومن ثم تمثلت في هذه الأبيات عدة أنواع للحال ، فجاءت مفردة كما في « ومضى فأنحما ذراعيه » في البيت السادس ، و « راقصا كالفراش . خليا من يأسه » في البيت الثامن ، و « راسما للغد الجميل » في

البيت التاسع ، و « سادرا في أوهامه . غير دار » في البيت العاشر ، وجاءت جملة فعلية نحو « يصوغ الحياة » في البيت السادس و « يلثم الزهر ، ويشدو » في البيت السابع ، وجاءت جملة اسمية نحو « في يديه كأس الرحيق » في البيت الحادي عشر ، و « على ثغره ابتسامة مخدوع » في البيت الثاني عشر .

ونلمح من خلال هذه الأبيات كثيرا من العبارات ذات الإيحاء القوي ففي البيت السادس نجد العبارة « ومضى فاتحا ذراعيه للنور » وهي توحى بأن هذا العاشق كان يقبل على الحياة وكله بشر وتفاؤل ، وفي البيت نفسه نجد العبارة « يصوغ الحياة ديوان شعر » وهي توحى بأنه كان يحاول أن يجعل كل أمور الحياة ذات وقع ممتع كوقع موسيقى الشعر في النفوس الشاعرة ، ومن اللمحات اللغوية أيضا تقديم الخبر في جملة « في يديه كأس الرحيق » في البيت الحادي عشر ، وكذلك في جملة « وعلى ثغره ابتسامة مخدوع » في البيت الثاني عشر ، وقد علمنا أن لهذا التقديم أثره في الإشعار بأهمية المتقدم وما أروع وصف المخدوع بجملة « يغنى له الشقاء فيطرب » ، فقد وضحت هذه الجملة أمر هذا المخدوع إذ بينت أن مظاهر الشقاء تبلو أمام ناظره على غير حقيقتها فيقبل عليها ، ويقع في شراكها ، ولا يخفى أن ابتداء هذه الجملة بالفعل المضارع يشعرا بتجدد هذا الحدث ، وتعاقبه المستمر .

وجاءت الأبيات التالية تكشف عن مصير هذا العاشق ، وتوضح عاقبة أمره ، وقد بدى البيت الثالث عشر بحرف العطف « ثم » ، وهو كما نعلم يفيد التراخي ، ومن ثم كان ذكره شعرا بأن هذا العاشق يظل بعض الوقت راسما للغد الجميل أحلامه . سادرا متحيرا في أوهامه ، وبعد ذلك ينطفئ هذا البريق على حين غفلة ، ويستيقظ هذا الولهان من أحلامه ليفاجأ بالحقيقة المريرة ، وقد جاءت كلمة « إذا » في بداية البيت الرابع عشر لتشعر بهذه المفاجأة ، ولهذا يسميها النحويون « إذا المفجائية » ، وتمثل هذه الحقيقة المريرة أمامه حين يرى العالم من حوله ، وقد خلا من النضرة والجمال والبهجة ، وأخذ الظلام يلفه بغلالة من الكآبة والحزن فتدب في فؤاده الحسرة

على تلك الأحلام الجميلة ، وضياح هذا الوجه الحبيب النضير ، ويعجب لزوال أحاسيس هذا الحب ، كما يعجب لغدر الزمن الذي لا يكف عن حرمان البشرية من أجمل المشاعر ، فوارحتاه لهذا العاشق المسكين الذي راح ضحية الأحاسيس الكريمة ، والمشاعر النبيلة التي كان يفيض بها قلبه الرحيم .

وقد استعانت الشاعرة في الدلالة على هذا المعالي ببعض الأساليب الانشائية التي تتطلب انتباه السامع مثل أسلوب الاستفهام في البيت الخامس عشر ، وقد جاء فيه تكرار اسم الاستفهام « أين » لتأكيد معنى التحسر الذي يشعر به هذا الاستفهام ، ومثل أسلوب التعجب « يا لغدر الأيام » في البيت السادس عشر ، وما أجل وصف قلب العاشق بجملة « جنى عليه الشعور » في هذا البيت أيضا ، فقد وضحت حقيقة هذا القلب وكشفت عن مصوره ، وكان في ابتدائها بالفعل الماضي دلالة واضحة على وقوع هذا الحدث ، والتأكد من تحقيقه .

**النص الثالث :** من أبيات عنوانها : « يوتويا الضائعة » ( الجزء الثاني ص ٣٧ )

- ١ - صدى ضائع كسراب بعيد يجاذب روحى صباح مساء
- ٢ - أنام على رجعه الأبدى ويوقظنى برقيق الغناء
- ٣ - صدى لم يشابه قط صدى تغنيه قيثارة في الخفاء
- ٤ - اذا سمعته حياتي ارتمت حينما وناذته ألف نداء
- ٥ - يموت على رجعه كل جرح بقلبي ويشرق كل رجاء
- ٦ - ويمضى شعوري في نشوة يخلده حلم يوتويا
- ٧ - ويوتويا حلم في دمي أموت وأحيا على ذكره
- ٨ - تخيلته بلدا من غير على أفق حرت في سره
- ٩ - هنالك عبر فضاء بعيد تلوب الكواكب في سحره
- ١٠ - يموت الضياء ولا يتحقق مالونه ما شذى زهره

- ١١ - هنالك حيث تذوب القيود وينطلق الفكر من أسره  
 ١٢ - وحيث تنام عيون الحياة هنالك تمتد يوتوبيا  
 ١٣ - ويوتوبيا حيث يبقى الضياء ولا تغرب الشمس أو تغلس  
 ١٤ - وحيث يظل غير البنفسج حيا ولا يذبل النرجس  
 ١٥ - وحيث تفيض الحياة رحيقا نيرا ولا تفرغ الأكؤس  
 ١٦ - وحيث تضيق حدود الزمان وحيث الكواكب لا تنعس  
 ١٧ - هناك الحياة امتداد الشباب تفور بنشوة الأنفس  
 ١٨ - هناك يظل الربيع ريعا يظل سكان يوتوبيا

هذا النص كما ذكرت من أبيات عنوانها « يوتوبيا الضائعة » وقد حدثنا الشاعرة عن مقصدها من كلمة « يوتوبيا » إذ قالت « يوتوبيا : Utopia » كلمة إغريقية معناها « لا مكان » استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامي ، ولا علاقة لهذه المدينة بـ « يوتوبيا » التي تخيلها الكاتب الانجليزي « توماس مورفي » في كتاب ألفه باللغة اللاتينية سنة ١٥١٦ م ، ورسم فيه صورة سياسية إدارية للجزيرة المثلى كما يريدنا هو قياسا على جمهورية أفلاطون <sup>(٩)</sup>.

وهذا البيان أصبحت الفكرة الأساسية التي يدور حولها هذا النص واضحة لا يشوبها أي غموض ، وقد تمثل هذا النص كما نرى في ثلاث مقطوعات . تحدثت الشاعرة في المقطوعة الأولى عن الهاتف النفسي الذي يجول بخاطرها ، وأثر هذا الهاتف على مشاعرها وأحاسيسها ، وقد تمثلت في هذه المقطوعة الجملة الاسمية التي يكون فيها الخبر جملة ، وتسمى الجملة الاسمية حينئذ بالجملة الكبرى ، كما تسمى الجملة التي وقعت خبرا بالجملة الصغرى .

ففي البيت الأول كلمة « صدى » مبتدأ وهي نكرة منونة ، وسوغ الابتداء بها هذا التنوين الذي يشعر بالعظيم ، ووصفها بكلمة ضائع ، وبشبه الجملة « كسراب بعيد » ثم جاء الخبر وهو جملة « يجاذب روحى صباح

(٩) ١٩٧ / ٢ ديوان نازك الملائكة .

مساء ، ونلاحظ أن جملة الخبر جملة فعلية فعلها مضارع فهي تدل على تجدد الحدث واستمراره ، وقد رفع هذا الفعل فاعله وهو الضمير المستتر الذي يعود على الصدى ، ونصب المفعول به وهو كلمة « روحى » كما نصب الظرف المركب وهو « صباح مساء » ويقول النحويون في إعراب هذا الظرف المركب إنه مبنى على فتح الجزأين . فالجزء الأول هو صباح والجزء الثاني هو مساء ، والجمع بين هذين الطرفين يدل على استمرار الحدث في جميع الأوقات سواء أكان الجمع بينهما في صورة التركيب كما في هذا البيت ، أم كان في صورة العطف نحو قوله تعالى « فأوحى إليهم أن سبحوا بكرة وعشيا » (١) .

وفي البيت الثاني جاء الخبر الثاني لهذا المبتدأ ، فجملة « أنام على رجليه الأبدى » خبر ثان للمبتدأ السابق ، وهي مبدوءة بالفعل المضارع على نحو ما سبق في الخبر الأول ، وعطف عليها جملة « يوقظني برقيق الغناء » ، وهو من إضافة الصفة للموصوف ، وهذه الصفة من قبيل الصفة المشبهة ، وهي كما نعلم تفيد الثبوت والاستمرار ، كما أن التضاد الذي تمثل في الجمع بين الفعلين « أنام » ، و « يوقظني » كان له أثره في جمال المعنى .

وإذا كان الخبر كما يقول النحويون هو وصف للمبتدأ في المعنى فمن اليسير حيث أن ندرك الصفات التي ذكرتها الشاعرة لهذا الصدى الذي يجول بخاطرنا فهو غير محدود المعالم له تأثيره الذي يشبه تأثير السراب البعيد ، كما أنه يشدها نحوه طوال وقتها ، فإذا نامت فإنها تنام على صوته الخالد ، وإذا استيقظت فإنها تستيقظ على نغمه العذب الرقيق ، وتستمر الشاعرة في حديثها عن هذا الصدى ، ويتمثل حديثها أيضا في الجملة الاسمية التي يتعدد فيها الخبر وهو جملة ، ففي البيت الثالث يأتي الخبر الأول وهو الجملة الفعلية « لم يشابه قط صدى » فالفعل يشابه رفع فاعله وهو الضمير المستتر ، ونصب مفعوله وهو « صدى » ، كما نصب الظرف « قط » ، وهذا الظرف مبنى على الضم في محل نصب ، ويستعمل دائما في سياق النفي على نحو ما نرى ليدل على استغراق النفي في جميع الأزمنة ، وقد وصف المفعول بالجملة الفعلية المذكورة

(١٠) الآية ١١ من سورة مريم .

بعده وهي جملة « تغنيه قيثارة في الخفاء » ، وقد بدئت بالفعل المضارع الذي يدل على تجديد الحدث واستمراره كما سبق ، وفي البيت الرابع يأتي الخبر الثاني وهو الجملة الشرطية التي تتألف من أداة الشرط ، وجملة فعل الشرط ، وجملة الجواب ، وقد اشتملت جملة الجواب على كلمة « حنينا » التي تسمى في اصطلاح النحويين مفعولا لأجله ، فقد بينت أن سبب حدوث الفعل وهو « ارتمت » كان لأجل الحنين لهذا الصدى ، وقد عطف على جملة الجواب جملة « نادته ألف نداء » وهذه الجملة المعطوفة قد اشتملت على المفعول المطلق المبين للعدد وهو « ألف نداء » ، وهذا العدد كما يقول اللغويون لا مفهوم له أي لا يراد به عدد معين ، وإنما يراد به الدلالة على الكثرة فحسب على نحو ما قيل في قوله تعالى « إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم » ،<sup>(١١)</sup> وفي البيت الخامس يأتي الخبر الثالث وهو جملة « يموت على رجعه كل جرح بقلبي » وقد عطف عليها جملة « يشرق كل رجاء » ، وجملة « يمضي شعوري » ، والأفعال في هذه الجمل كما نرى أفعال مضارعة توحى بتجدد الحدث واستمراره كما علمنا ، وحين نتحدث الشاعرة في البيت السادس عن مضي شعورها ، واستمراره تذكر له حالين . الأولى في صورة الجار والمجرور وهي « في نشوة » ، والثانية في صورة الجملة الفعلية التي فعلها مضارع ، وهي « يخلد حلم يوتوبيا » ، وهكذا بينت في وضوح كيف كان يمضي شعورها في الحياة ، وكيف كان تأثير هذا المدينة الشاعرة في نفسها .

ومن اليسير أن ندرك أثر التعبير الخيالي الذي استعانت به الشاعرة في تصوير المعاني السابقة على نحو ما نرى في قولها « يموت على رجعه كل جرح بقلبي » فعل رجع الصدى يزول كل جرح بقلبي ، وزواله من غير عودة كالموت الذي لا تعقبه عودة الحياة ، وكل نحو ما نرى في قولها « يشرق كل رجاء » ، فكل رجاء يمحط في خاطرها يكون له أثره القوي فراحها النفسية كالشمس التي تشرق على الكون فيبدد ضروها كل ظلام فيه .

ومن الملاحظ للغة التي نراها واضحة في هذه الأبيات تكرار كلمة « صدى » إذ جاءت في البيت الأول ، والبيت الثالث ، ولهذا التكرار كما نعلم

(١١) الآية ٨٠ من سورة التوبة .



أثره في تأكيد المعنى ، وكذلك تقديم الجار والمجرور ليفصل بين الفعل وفاعله في « يموت على رجعه كل جرح » في البيت الخامس ، ولهذا التقديم أثره في الإشعار بأهمية المتقدم .

وإذا كانت الشاعرة قد تحدثت في المقطوعة الأولى عن الهاتف النفسي الذي يحول بخاطرها، فقد ذكرت في المقطوعة الثانية أن « يوتويا » حلم رائع له تأثيره الكبير في نفسها ، وسيظل ماثلا في خاطرها الى الأبد ، وتحدثت عن كثير من الصفات التي تحدد معالها على نحو ما تخيلته ، وهكذا تمثلت الجملة الاسمية في هذه المقطوعة أيضا ، أما الصفات التي ذكرتها فقد جاء بعضها في صورة الفعل الماضي نحو « تخيلته » و « حرت في سره » في البيت الثامن ، والتعبير بالفعل الماضي كما نعلم يشعر بالتحقيق والتثبت من وقوع الحدث ، وجاء بعضها في صورة الفعل المضارع نحو « تنوب الكواكب » في البيت التاسع ، و « يموت الضياء » في البيت العاشر ، والتعبير بالفعل المضارع يشعر بالتجديد المستمر كما سبق .

وقد استعانت الشاعرة بالتعبير الخيالي كمعادتها في توضيح المعاني ، ومن أجل هذه العبارات الخيالية قولها في البيت التاسع « تنوب الكواكب في سحره » فالكواكب تختفى ولا تنوب . لكننا نستشعر الجمال والمتعة الفنية حين نرى تشبيهها بالأجسام التي تنوب ، ومن ثم كان لهذا التعبير الخيالي أثره الجميل حين نستمع إليه .

ومثل ذلك يقال في العبارة « تنوب القيود » في البيت الحادي عشر ، فالقيود تختفى وتزول ولا تنوب لكننا نتلوق الجمال الفني حين تشبيهها بالأجسام التي تنوب ، ومن ثم كان لهذا التعبير الخيالي أثره الجميل في تصوير معنى الحرية ، وانطلاق فكر المفكرين ، وكذلك قولها في البيت العاشر « يموت الضياء » ، فالضياء يزول ولا يموت لكننا نستشعر الخيال الفني حين نشبهه بما فيه الحياة ويدركه الموت حينما تفارقه هذه الحياة ، ومن ثم كان لهذا التعبير الخيالي وقعه الرائع في النفس ، ومن اليسير أن ندرك التضاد الذي تحقق بالجمع بين « أموت وأحيا » في البيت السابع ، وكان له أثره في جمال المعنى .

وقد استعملت الشاعرة اسم الإشارة للمكان وهو « هنا » في صورة تدل على البعد المتناهي للمشار اليه ، فقد قرر علماء النحو أننا إذا أردنا الدلالة على بعد المشار اليه فأننا نضم اليه الكاف فنقول « هناك » ، فإذا أردنا الدلالة على زيادة البعد فأننا نضم اليه اللام مع الكاف فنقول « هنالك » على نحو ما ورد في القرآن الكريم نحو قوله تعالى « هنالك الولاية لله الحق »<sup>(١٢)</sup> ، وقوله سبحانه « هنالك تبلو كل نفس ما أسلفت »<sup>(١٣)</sup> ، والمراد بهذا البعد في كلام الشاعرة بعد المنال والتحقيق ، أو بعد المكانة والمنزلة ، وقد ذكرت كلمة « هنالك » في هذه المقطوعة ثلاث مرات . إذ وردت في البيت التاسع ، والحادى عشر ، والثاني عشر ، ولا ريب أن تكرارها على هذا النحو يوحي بتأكيد ما تدل عليه من بعد التحقيق أو بعد المنزلة ، وفي البيت العاشر يصادفنا هذا الأسلوب الانشائي الذي تمثل في « ما » الاستفهامية إذ تقول الشاعرة « مالونه ؟ ما شذى زهره ؟ » وهذا الاستفهام كما نعلم يراد به التفضيم والتعظيم .

وفي المقطوعة الثالثة تستمر الشاعرة في حديثها عن « يوتوبيا » وفي هذه المرة تعنى ببيان صفات المكان الذي تكون فيه هذه المدينة الشاعرة مما يجعلنا نتخيلها على أبجل صورة ، فالضياء لا يفارقها ، وشذا البنفسج يعطر دائما نسيمها ، ومجرى الحياة يتدفق فيها عذبا صافيا ، وشباب أهلها دائم ، وربيعهم لا يزول .

وقد تمثلت الجملة الاسمية في هذه المقطوعة أيضا ، وجاء الخبر فيها كلمة « حيث » التي تدل على المكان ، وتختص بالإضافة الى الجملة ، وقد تكررت خمس مرات في هذه المقطوعة . أضيفت في أربع منها الى الجملة الفعلية التي فعلها مضارع فكانت دالة على الحدث المتجدد ، وفي الخامسة أضيفت الى الجملة التي تدل على الثبوت كما سبق .

( ١٢ ) الآية ٤٤ من سورة الكهف .

( ١٣ ) الآية ٣٠ من سورة يونس .

كما تكررت في هذه المقطوعة أيضا كلمة « هناك » التي تدل على الإشارة إلى المكان البعيد كما علمنا ، فقد جاءت في بداية كل من البيتين السابع عشر ، والثامن عشر ، وهكذا تأكد الحديث عن المكان ، وكان السمة الغالبة في هذه المقطوعة .

ومن اليسير أن ندرك ما يمتاز به هذا النص الثالث من الألفاظ العذبة الرقيقة ، والأساليب الخيالية الممتعة ، ومرد ذلك إلى أنه يلمح حول الحديث عن المدينة الشاعرة التي تخيلتها الشاعرة ولهذا اختارت له من الألفاظ والأساليب ما يلائم موضوع الحديث .

النص الرابع : من أبيات عنوانها « وجوه ومرايا » ( الجزء الثاني ص ١٦١ )

- ١ - يا كموس الأحلام يامن تخيل — تك أفقا تضمه الأضواء
- ٢ - آه لو تتركين كيف أحس ال — كون صحراء خلفها صحراء
- ٣ - والرحيق الذي حلمت به كي — ف طوته المرارة الخرساء
- ٤ - كيف حين استلمت كأسى أرسل — ت دموعى ولم يفدنى ارتواء
- ٥ - ارتوائى؟ آواه من حرق السرو — ح لماذا تظل روحى ظمأى؟
- ٦ - ارتوائى؟ هذا السراب الذي ير — كض قلبى وراءه وهو ينأى
- ٧ - ارتوائى حسبته شققا حل — وا فلما دنوت لم أر شيئا
- ٨ - ليس إلا اللاشئ يصلم شوق — ويذيب الأحلام جزءا فجزعا
- ٩ - الفراغ الفراغ يقتلنى أو — اه لو كان للوجود وجود
- ١٠ - آه لو لم تحمل مواقع أقبل — مى امتلادا حلوده اللاحلود
- ١١ - السكوت السكوت يفرقه — وغدا يغرب الهوى والنشيد
- ١٢ - والظلام الظلام يطفى عيني — فماذا أحس؟ ماذا أريد؟

هذا النص كما ذكرت من أبيات عنوانها « وجوه ومرايا » ويستطيع القارئ أن يدرك في يسر ووضوح من خلال هذه الأبيات مدى إحساس الشاعرة بواقع الحياة ، وبالتجربة النفسية التي مرت بها ، ومن ثم يمكننا أن نعد هذا النص فلسفة الحياة من خلال تجربة الشاعرة .

وهو يتمثل كما نرى في ثلاث مقطوعات . تتناول المقطوعة الأولى الحديث عن الأحلام كما تخيلتها الشاعرة ، وكيف كان موقفها حين عرفت حقيقة أمرها ، وجاء أسلوب النداء في البيت الأول بالحرف « يا » الذي يستعمل كما علمنا للدلالة على بعد المنادى ، ولا يخفى أن المراد بالبعد هنا بعد المكانة ، وعلو المنزلة ، وجاء التمني في البيت الثامن بالحرف « لو » ، وهو كما يقول اللغويون يدل على الامتناع ، ومن ثم كان التمني به للإمعان في بعد ما تتمناه الشاعرة ، وجاء اسم الاستفهام « كيف » في هذه المقطوعة ثلاث مرات ، وهو كما نعلم للاستفهام عن الحال ، وتكراره على هذا النحو يشعر باصرار الشاعرة على بيان أحوال هذه الأحاسيس المختلفة .

وكان للتعبير الخيالي أثره القوي في هذه الأبيات فالأحلام ، من حيث متعة البشرية بها كالرحيق الذي يتناوله الإنسان في الكعوس ، ومن حيث رحابتها كالأفق الفسيح الذي تحفه الأضواء ، والكون الذي لا يجد الإنسان فيه بهجة الحياة يكون أشبه بالصحارى المترامية ، والمتعة التي يمتنى الإنسان نفسه بالظفر بها سرعان ما تبدلها تباريح المرارة وآلامها المروعة ، ومتى عرف الإنسان حظه الباقس في هذه الحياة انتابته الحسرة والألم ، وحينئذ لا يسعه الا أن يلنرف الدمع السخين ، وهكذا يكون إرسال الدمع في البيت الرابع كناية عن الحسرة والحزن العميق .

وقد تمثل الوصف بالجملة والمفرد في هذه المقطوعة ، فالأفق في البيت الأول قد وصف بالجملة الفعلية المذكورة بعد ، وهي « تضمه الأضواء » ، وجاء الفعل فيها مضارعاً فكان مشعراً بتجدد الحدث واستمراره كما سبق ، والصحراء في البيت الثاني قد وصفت بالجملة الاسمية المذكورة بعدها ، وهي « خلفها صحراء » ، والجملة الاسمية كما علمنا تشعر بالثبوت والنوام ، والرحيق في البيت الثالث قد وصف بالمفرد وهو الاسم الموصول المذكور بعده ، وجاءت صلة الموصول جملة فعلية فعلها ماض ، والفعل الماضي كما علمنا يشعر بالتحقق والتأكد من وقوع الحدث .

وختمت الشاعرة حديثها في هذه المقطوعة بالجملة الفعلية « لم يفلنى

ارتواء» ، وهذه الجملة كما نرى جاء فيها الفعل المضارع منفيا بلم التي تدل على النفي المستمر في الحال غالبا كما يقول النحويون<sup>(١٤)</sup> ، والارتواء هنا يمكننا أن نفسره بالراحة أو المتعة التي يسعد بها الإنسان حين يظفر بتحقيق أحلامه ، وهكذا بينت لنا الشاعرة أنها حين عرفت نصيبها من الأحلام حزنت ، ولم تظفر بالمتعة التي يسعد بها الإنسان حين تتحقق أحلامه ، وتستمر في حديثها عن هذا الارتواء في المقطوعة الثانية فتذكر أن حرمانها من هذا الارتواء هو مصدر آلامها النفسية ، فقد ظهر لها أنها كانت مخلوعة طوال هذه الفترة التي كانت تسعى فيها نجد ودأب لتحقيق آمالها العريضة الممتعة ، ولقد أدركت بعد الكفاح المرير أنها لم تظفر بشيء سوى الحرمان الذي بلد أمانها وقضى على أحلامها .

وفي هذه المقطوعة تمثلت الجملة الاسمية التي يكون الخير فيها جملة ، ومن ثم تسمى الجملة الاسمية في هذه الحالة بالجملة الكبرى ، كما تسمى جملة الخير بالجملة الصغرى كما سبق فكلمة « ارتوائى » في أول كل من البيت الخامس والسادس والسابع مبنياً والجملة بعدها خير ، ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الجمل الكبرى التي تمثلت في الآيات السابقة تعد من الأساليب الانشائية فهي استفهام يراد به الحسرة والألم ، وسيلنا إلى معرفة هذا الاستفهام هو التنعيم الذي يعد نوعا من أنواع التطريز الصوتي مثل النبر ، والوقف ، والابتداء .<sup>(١٥)</sup>

وفي الشطر الثاني من البيت الخامس جاء اسم الاستفهام « ماذا » ويراد بهذا الاستفهام أيضا التحسر والألم كالاستفهام السابق ، كما أن تكرار كلمة

(١٤) لمزيد من البحث راجع كتاب « أساليب النفي في العربية للذكور مصطفى التحاسن . طبعة مؤسسة على جراح الصباح للنشر والتوزيع .

(١٥) التطريز الصوتي مصطلح حديث وضعة الأستاذ الدكتور تلم حسان ، وهو مأخوذ من تطريز الثوب كما حدثنا بذلك الأستاذ الدكتور كمال بشر في المحاضرة العامة التي ألقاها في كلية الآداب بجامعة الكويت في ٢ / ١ / ١٩٨٣ ، وراجع في ذلك أيضا كتاب علم الدلالة للدكتور أحمد مختار عمر ص ١٣ .

« ارتوائى » على النحو السابق كان له أثره في تأكيد المعنى الذي تدل عليه هذه الكلمة .

ومن اليسر أن تترك أن أسلوب هذه المقطوعة غنى بالتعبير الخيالي ، ففي البيت الخامس جاء التعبير عن آلام الروح بحرقها ، وعن تطلعها الى تحقيق آمالها بالظلم ، وفي البيت السادس جاء تشبيه الارتواء بالسراب ، كما جاء التعبير عن اهتمام القلب بالركض ، وفي البيت السابع جاء تشبيه الارتواء بالشفق ، وفي البيت الثامن جاء التعبير عن ذهاب الأحلام بالنوبان .

ومن التراكيب اللغوية التي شاعت في هذه الأيام هذا التركيب الذي تقتزن فيه ( أل ) بـ ( لا ) النافية نحو « اللامعقول » ، و « اللامسلكي » ، وكذلك قول الشاعرة في البيت الثامن « اللاشئ » ، وقولها في البيت العاشر « اللاحلود » .

واللغويون المحافظون لا يرضون عن هذا التركيب الذي يخالف نظام اللغة العربية ولم يعرف في أساليبها الصحيحة وقد بينت الشاعرة رأيها في مثل هذه الأساليب المستحدثة اذ قالت « الواقع أن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم . إنها قد كانت يوما لغة موحية . تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ، ثم ابتليت بأجيال من الذين يحميدون التحنيط ، ووضع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها نسخا جاهزة ، ووزعوها على كتابهم وشعراتهم دون أن يدركوا أن شاعرا واحدا قد يصنع للغة مالا يصنعه ألف نحوى ولغوى مجتمعين . ذلك أن الشاعر بإحساسه المرهف ، وسمعه اللغوى الدقيق يمد للألفاظ معالي جديدة لم تكن له ، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسه الفنى فلا يسىء إلى اللغة وإنما يشدها إلى الأمام » (١٦)

هذا هو رأى الشاعرة في مثل هذه الأساليب المستحدثة ، ولست هنا في مجال مناقشة هذا الرأى ، وحسبى أن أقول إن النحوى أو اللغوى حينما يرفض

مثل هذه الأساليب إنما يقدم على ذلك بباعث من دينه وإيمانه . شأنه في ذلك شأن كل غيور على لغة القرآن ، فهو يعلم أن التسامح في ذلك سوف يبعد العربية عن مسارها الصحيح ، وسيتهي الأمر إلى أن تصبح العربية الفصحى لغة أجنبية غريبة على أبنائها كما حدث لكثير من اللغات الأخرى ، ومن ثم يتصدى لكل من يستحدث مثل هذه الأساليب مهما كان الدافع إلى ذلك لأنه يعتقد أن من يخرق قواعد اللغة يسمى إلبها ولا يشدها إلى الأمام ، وإنما يشدها إلى الابتعاد عن لغة القرآن .

ثم نتحدث شاعرتنا في المقطوعة الثالثة من هذا النص عن آثار الحرمان الذي صدم طموحها ، وأخذ يدد أمانها وأحلامها ، فتذكر من آثاره هذا الفراغ المميت الذي كاد يقضى عليها ، ويسلبها نعمة الشعور بوجودها ، ثم هذا الصمت الرهيب الذي تخيلته وحشا كاسرا يحاول الفتك بها ، ويؤذن بزوال المتعة من حياتها ، وكذلك هذا الظلام الكيب الذي أخذ يلف الكون من حولها ، ويجرمها نعمة الرؤية لمباهج الحياة ويوقعها في جحيم الحيرة واليأس .

وقد تمثلت في هذه المقطوعة أيضا الجملة الكبرى ، وجاءت فيها الجملة الصغرى جملة فعلية فعلها مضارع فكانت دالة على تجدد الحدث واستمراره على نحو ما نرى في جملة « الفراغ يقتلني » « في البيت التاسع » ، « والسكوت يفقر فاه » في البيت الحادي عشر ، و « الظلام يطفىء عيني » في البيت الثاني عشر .

ومن اليسير أن نلاحظ تكرار المبتدأ في كل بيت من الأبيات السابقة ، ولا يخفى ما يوحى به هذا التكرار من تأكيد هذه الكلمات .

وكان للتعبير الخيالي دوره أيضا في قوة المعنى في هذه المقطوعة على نحو ما نرى في « الفراغ يقتلني » ، والسكوت يفقر فاه ، والظلام يطفىء عيني . وكذلك كان لتقديم بعض الكلمات أثره في الدلالة على الاهتمام بها على نحو ما نرى في تقديم الظرف « غدا » في جملة « وغدا يغرب الهوى » في البيت الحادي عشر .

أما الأسلوب الإنشائي فقد تمثل في الاستفهام على نحو ما نرى في « ماذا أحس ؟ ماذا أريد ؟ » في البيت الثاني عشر ، وكان لهذا الأسلوب أثره في الإحساس بشعور الحسرة التي يوحى بها هذا الاستفهام .

( وبعد ) فإني أستطيع في ضوء هذه العجالة أن أذكر أن الجمل على اختلاف أنواعها قد تمثلت في هذه النصوص المختارة ، وقد أحسنت الشاعرة وضع كل نوع منها في مكانه المناسب ، كما أن ثروتها اللغوية استطاعت أن تمدّها بالألفاظ والعبارات التي تلائم كل غرض تتناوله .

وجاء التعبير الخيالي قوى التأثير فكان خير دليل على قدرتها الفنية التي ساعدتها على نتاج هذا العمل الأدبي الرفيع .

ولقد حرصت شاعرتنا على أن تعمق إحساسنا بمشاعرها الفياضة ، واتخذت لذلك وسائل عديدة مثل الاستعانة بالتعبير الخيالي ، وتنويع أسلوبها بين الخبر والإنشاء ، واستعمال العديد من الأساليب الإنشائية ، مثل الأمر ، والاستفهام ، والتمنى ، والنداء .

وقد لاحظنا أن الشاعرة لم تستعمل أساليب الإنشاء في معناها الأصلي وإنما أخرجتها إلى أغراض أدبية تلائم الموضوع الذي تتحدث فيه ، وهكذا اتخذت من هذه الأساليب أداة فنية تسهم في إبراز ما تكنه من المشاعر والأحاسيس .

ولا يخفى ما اشتملت عليه هذه النصوص من المعالي المؤثرة التي استمدت قوتها من اختيار نوعية الجمل ، وصيغ الأفعال ، والاستعمال الصحيح للأدوات المختلفة ، وما يتصل بذلك من التعريف والتكثير ، والتقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، وغير ذلك مما يتصل بفاعلية النظام النحوي ، « وهذه الفاعلية جزء أساسي من حيوية اللغة ، وقدرتها على أداء كثير من وظائفها ، وقد بذل المتقدمون ما في وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة ، فنظام الكلمات ، ونوع الترابط والانفصال بين العبارات ، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة كل أولئك كان مجالا واسعا لكشف إمكانيات غير



قليلة»<sup>(١٧)</sup> وخير ما يؤيد ذلك نظرية النظم التي نادى بها عبد القاهر الجرجاني ، فليس النظم عنده « إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيف عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها »<sup>(١٨)</sup>

وهكذا يتضح لنا أن الذي يضيء جوانب النص ، ويكشف مكنونه ويوضح أسرار ، ويساعد القارئ على فهمه وتذوقه هو تحليل بنائه اللغوي ودراسة مفرداته وتراكيبه .

والذي أريد أن أشير اليه في نهاية هذا الحديث هو أنني قد عرضت في هذه الدراسة الى بعض الجوانب اللغوية التي تمثلت في هذه النصوص . ولا يزال المجال فيها فسيحا لمن أنعم النظر ، وأراد الإضافة والمزيد ، كما أن وجهة نظري التي حرصت على تلوينها في هذه النصوص قد تكون مخالفة لما يراه غيري ، وهذا يؤيد لنا أن العمل الأدبي الجيد يتسع لوجهات نظر مختلفة ، ويسمح برؤى متعددة بشرط أن يكون لكل وجهة ما يساندها ، ولكل رؤية ما يؤيدها ، والله الموفق الى سواء السبيل .

---

( ١٧ ) ص ٢١٤ من كتاب « دراسة الأدب العربي » للدكتور مصطفى ناصف . ط الدار القومية للطباعة والنشر .

( ١٨ ) ص ٦٤ من كتاب دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني . ط . المنظر .



# بنيّة القصيدة في شعر نازك الملائكة

عبد الرحمن ياغي  
كلية الآداب — الجامعة الأردنية



الأدب الحديث ... بإبداعاته المتنوعة ... في مجالات الشعر والقصص والمسرح وغيرها .. هل يشعر الإنسان إزاءه بأنه حاجة من حاجاته .. أو ضرورة من ضروراته الحياتية ؟ هل يقدم للإنسان الحديث قيمة جديدة ؟

هل الإنسان الحديث مقتنع بأن قصيدة من القصائد قادرة على أن تحدث في حياته تغييرا أو تأثيرا باقيا ؟ . أم هو لا يزال هامشيا على جانب منزو من الجوانب الحياتية ؟ هل الإبداع الشعري مثلا .. جاء لدى المبدع ثمرة لاندحار عن موقع لم يستطع اقتحامه في حياته فانزوى يعوض عن اندحاره وعجزه ؟ ما القيمة التي يتقدم بها الشعر الحديث في الحياة الحديثة لإنسان هذه الحياة ؟

يزعم بعض النقاد والدارسين الذين يقفون الى جانب حركة الشعر الحديث أن الشعر يدفع بالإنسان الحديث الى أن يواجه قضايا المصيرية وألا يتخلى عن مواقع المواجهة وألا يتخاذل .

هذه ( الدفعة ) ... ( الدفشة ) .. قد تكون قاسية أحيانا حين تنطلق من أجل الحرية ... حرية المبدع التي ينتج عنها حرية القول الإبداعي .. وحرية المتلقي ... وتحرير النفس .. وتحرير الإنسان من كثير من المعوقات في حياته ... تلك المعوقات التي تحاول أن تطمس الرؤية الصحيحة للمواقع المترابطة .

هذه الدفعة قد تكون مزعجة إذا جاءت من الخارج ... وقد تكون غير رفيقة .. وقد يكون فيها غلط .. ولكنها حين تكون من الداخل تكون رفيقة رحيمة

حانية كدفعة العشق مقبولة محبوبة بل مطلوبة بل مثيرة مؤثرة .

فهذا الإنجاز الذي ينقلك من موقع خلفى إلى موقع متقدم لكي تواجه قضاياك المصيرية ... أو حتى قضاياك الخاصة في أدق أبعادها الذاتية مترابطة بالقضايا الشمولية ... هذا الإنجاز حاجة ملحة من حاجات الإنسان الحديث .  
هذه المواجهة سمة من سمات العصر ... لأن العصر ملئء بالمشكلات بعد أن تعقدت الحياة .

لكن هذه الدفعة تحيء بيد الفن القولى الشعري فتكون نبضا داخليا ...  
تكون قناعة داخلية .. تكون منطلقا طبيعيا يتوجه نحوه الإنسان بطريقة تبدو كالعفوية تلقائية ... من هنا كان النبض صادقا عميقا مؤثرا .

ومن هنا كانت القصيدة الحديثة الموقفة دفعة من هذا النوع .

وحين يضمن الشاعر المبدع إنسانيته الحديث ويبرهن عليه وينقل به الى المواقع الأمامية من قضايا المصيرية الحديثة يفتح له الآفاق ويضئ اليه السبل كي يرى العلاقات على وجهها الصحيح ويرى الترابط الذي يصل المواقع بعضها ببعض .

فحين يخترق الشاعر مع جمهوره عوائق الحرية في أقرب خصوصياتها ويمضى بها الى أبعد آفاقها ويكشف عن رؤية حرة متجددة متطورة لقضايا مجتمعة ... أي حين يتحاور بحرية وعمق .. حين يفعل ذلك فإنما يتحاور في الوقت ذاته مع لغته ... مادة فنه ... أو مع نسيجه اللغوى بحرية وعمق وثقة من موقع ابن هذه اللغة التي تمنحه من نفسها ومنحها من نفسه الكثير الكثير .. فهي ترتاح الى تصرفه بها ... وهو يرتاح الى تصرفها معه .

ولكن هذه الحرية لم تظفر به ويظفر بها إلا بعد مصاحبة حيمة ومسيرة طويلة ووعي متنبه على مراحل سير هذا النسيج اللغوى في عصوره المتتابعة .

ولهذا فإن الجرأة والحرية في محورة الواقع تضمن للمبدع الحرية والجرأة في محورة لغته ومواد معمله الفنى والأصول الجمالية لهذه اللغة الإبداعية .

إن العلاقات الاجتماعية المتقدمة تثمر علاقات لغوية وفنية متقدمة .

فلولا جرأة أي نؤاس مثلاً في حوار واقعه الاجتماعي لما ظفر بهذا القدر من التفوق في النسيج اللغوي الذي شهد له به حتى المتفقهون في الدين من علماء عصره ومن خلفهم .

## — ٢ —

لعلنا ننتشر ونبتعد في تناول أمور تتصل من بعيد أو قريب بقضيتنا المعروفة من أجل أن نقرب ونخترق .

فما الذي يجعل قصيدة ما ... أو ديوان شعر ما .. أو شاعراً من الشعراء ينتمي الى حركة الشعر الحديث ؟ أهو الخروج عن البنية المعهودة الموروثة للقصيدة العربية التراثية ؟ أهو التجاوز عن الالتزام بتقسيمات الخليل بن أحمد لأوزان الشعر وقوافيه ؟ أهو تجاوز العمود العروضي والتحرر من ربقة ؟ أهو ابتكار إيقاع جديد غير الإيقاع المعلوم ؟

يجمع النقاد على أن هذه الأمور الخارجية لا شأن لها في الانتقال بالعمل الشعري الى دائرة الحداثة . كما يجمعون كذلك على أن الشكل والمضمون في العمل الشعري يشكلان كلا لا يتجزأ ... والحديث عنهما منفصلين يضل أكثر مما يهدي الى الدرب الصحيح في العملية النقدية .

لعل الإحساس الواعي بالتغير أن يكون أحد الأسس الكبيرة في إدراك الحداثة بل لعله إحدى سمات العصر في المجتمعات المتحضرة ... هذا الإحساس الدائم المتحرك المتجدد بالإيقاع الداخلي في تيار الحياة ... هو إحساس داخلي لدى الفرد يتناغم مع الإيقاع الداخلي في حياة الأمم . هما إيقاعان داخليان تقوم بينهما علاقة جدلية . تلك هي القدرة على الرؤية والانتفاع بها سواء أكانت في الفرد أم الجماعة أم غير الفرد وغير الجماعة . إنه يتجدد بما لديه وبما لدى غيره من عناصر القوة . بحيث يتحول كل ما يصله أو يصل هو إليه الى قضية يقيم معها حواراً داخلياً ... تعينه على أن يكون منتجاً فعلاً لما يريد .

إن هذا الإحساس يمكن صاحبه من المعرفة ... معرفة الموقع الذي وصل

إليه مجتمعته بكل قضاياها المصرية ... الجزئي منها والكلّي ... كما يمكنه من المعرفة معرفة الموقع الذي وصلت إليه المجتمعات الأخرى بكل قضاياها المصرية ... الجزئي منها والكلّي ... ثم يمكنه من إقامة الجسور والعلاقات بين طرفي المعرفة .

ما الذي يقيم البناء المعماري الفني للقصيدة ؟ أهى هذه التشكيلات التي تجتمع فيها الأسباب بحروفها المتحركة والساكنة والأوتاد التي يقوم الحرف الساكن فاصلا بين متحركين فيها : داخل نظم يجمع بين مجموعات من ثمانى تفعيلات ( فاعلن — فعولن — مفاعلتن — متفاعلن — مفاعيلن — مستفعلن — فاعلاتن — مفعولات ) بحيث تتشاكل في الشطر الأول كما تتشاكل في الشطر الثاني ... لتؤلف ايقاعا يحدث وقعا في السمع يطرد في القصيدة الواحدة ليكون وزنا لا يخل بالإيقاع العام الا في بعض التغيرات التي لا تخرج عن النسق الموسيقى المطرد ... ومن هذه التغيرات الزحاف ( تغيير جائز ) والعلل ( التغيير الواجب ) ؟

وكيف تكون هذه التشكيلات هي التي تقيم بنية القصيدة ... مع أنها انكشفت للخليل بعد قيام البنية لا قبل قيامها ؟

وقد وفق الكثير من الدارسين لهذه التشكيلات حين أطلقوا عليها مصطلح الإيقاع في الشعر العربي كما فعل الباحث ( مصطفى جمال الدين ) في كتابه : ( الإيقاع في الشعر العربي — من البيت الى التفعيلة ) المطبوع في النجف ... وحين قابل بين هذه التفعيلات والتشكيلات وبين المقاطع الصوتية التي رد المستشرقون إليها تلك التفعيلات .

ويستطيع أي علم باللغة أن يضع أشعرا كثيرة مشكلة على هذا النحو وليست بشعر كما قال ( الزهرى ) في محمد بن اسحاق : « ... فكذب لهم — لعاد وثمود — أشعرا كثيرة ... وليس بشعر ... إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف » ( انظر : محمد بن سلام الجمحي — طبقات فحول الشعراء — شرح محمود محمد شاكر — مطبعة المدنى سنة ١٩٧٤ القاهرة ص ٨ ) .

فحين نظر ( الخليل بن أحمد ) في إيقاع الشعر العربي تجمع له هذا التشكيل



المطرّد في المقاطع والتغيرات التي تصيبها فاستبان القواعد الموسيقية فيه .  
وعلى ما في هذا التشكيل من أهمية إلا أنه لا يشكل الأساس الأوحد في  
البنية ...

صحيح إننا نعلم ما كان يروى في هذا الشأن ( في كتب طبقات فحول  
الشعراء ) ص ١٨ عن النابغة من أن « أهل القرى ألطف نظرا من أهل  
البلد ... وكانوا يكتبون لجوارهم أهل الكتاب — فقالوا للجارية :

إذا صرت إلى القافية فرتلى ... فلما قالت :

( الغلاف الأسود .. ويعقّد .. وباليدي ) في أبيات النابغة :

أمن آل مية رائح أو مغتدى عجلان دازاد وغير مزود  
زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبناك خبرنا الغلاف الأسود  
وقوله :

سقط التصيف ولم ترد اسقاطه فتنولته واتقتنا باليد  
بمحض رخص كأن بنانسه عثم يكاد من اللطافة يعقّد  
لما غنت ذلك ... علم النابغة وانتبه ... فلم يعد فيه . وقال : قدمت  
الحجاز وفي شعري ضعة ورحلت عنها وأنا أشعر الناس .

ونقرأ ( في العملة لابن رشيق — الطبعة الثانية — المكتبة التجارية — شرح  
محمد محي الدين عبد الحميد — ص ٣٤ — ١٣٧ — باب في الأوزان ) :  
« الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية ... وهو مشتمل  
على القافية وجالب لها ضرورة ... والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان  
واسمائها وعللها لئلا ذوقه عن المزاحف منها والمستكره ... والضعيف الطبع  
محتاج الى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن ... وللناس  
في ذلك كتب مشهورة وتوايف مفردة وبينهم اختلاف ... فأول من ألف  
الأوزان وجمع الأعرىض والضروب الخليل بن أحمد ... فوضع فيها كتابا سماه  
( العروض ) ... ثم ألف الناس بعده واختلفوا على مقادير استباطاتهم حتى

وصل الأمر إلى أبي نصر .. إسماعيل بن حماد الجوهري فين الأشياء وأوضحها في اختصار .... وإلى مذهبه يذهب حذاق أهل الوقت وأرباب الصناعة ....

فأول ما يخالف الجوهري فيه الخليل أن جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية ... فنقص الجوهري منها جزء ( مفعولات ) وأقام الدليل على أنه منقول من ( مستفعلن ) مفروق الوند .. فليس في الأوزان وزن انفرد به مفعولات ... ولا تكرر في قسم منه ... وعد الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا ... على أنه لم يذكر ( المتتاركة ) وجعل الجوهري هذه الأجناس اثني عشر بابا ... على أن فيها المتتاركة .... وزعم أن الخليل إنما أراد بكثرة الألقاب الشرح والتقريب قال : والا فالسريع هو البسيط .. والمنسرح والمقتضب من الرجز والمجتث من الخفيف لأن كل بيت مركب من مستفعلن فهو عنده من الرجز طال أو قصر ، وكل بيت مركب من مستفعلن فاعلم فهو من البسيط طال أو قصر ... وعلى هذا القياس سائر المفردات والمركبات عنده . والمتتاركة الذي ذكره الجوهري مقلوب من دائرة المتقارب ... وهو الذي يسميه الناس اليوم الخجب .. » .

والذي أريد أن أخلص إليه هو أن القوم كانوا يتحاوون مع قضاياهم بحرية ومنطق وسعة لا بضيق وتخرج وتزمت . وهذا الذي نسمعه في الأوزان نسمع مثله في النحو ... فنقرأ كذلك في كتاب « طبقات فحول الشعراء ص ١٥ :

« وسمعت أبي يسأل يونس عن ابن أبي اسحاق وعلمه قال : هو والنحو سواء — أي هو الغاية ... قال : فأين علمه من علم الناس اليوم ؟ قال : لو كان في الناس اليوم من لا يعلم إلا علمه يومئذ ، لضحك به ... ولو كان فيهم من له ذهنه ونفاذه ، ونظر نظرهم ، كان أعلم الناس .. »

وعلى هذا لو كان فينا الخليل بذهنه ونفاذه ونظر نظر زماننا لكان أعلم الناس . أما لو أنه اقتصر على علمه يومئذ كما كان عليه في عصره الماضي لضحك به .

وفي عصر النهضة تأججت الظروف الاجتماعية المحيطة بحركة الشعر العربي

فيما بين الحريين العالميتين واحتفل المجتمع العربي بالتجديد الذي أخذ يلتفت الأنظار ... ويثير الاهتمام ... واشتغلت بقضايا التجديد مدرسة الديوان ( عباس العقاد — وإبراهيم المازني — وعبد الرحمن شكري ) ... وتجاوبت معها مدرسة المهجريين ... ( ميخائيل نعيمة — وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة ... ) ثم مدرسة أبولو ( أحمد زكي أبو شادي — ومحمود حسن اسماعيل — وعلى محمود طه — وإبراهيم ناجي — وأبو القاسم الشابي ... ) ثم مدرسة الشعر المهموس ( الدكتور محمد مندور .... ) ومن ثم طلعت الشمس .... شمس الشعر الحديث ... في بلد الشعر — والشمس ( العراق ) وذلك بعد الحرب العالمية الثانية ( نازك — والسياب — والبياتي — وشاذل طاقة ... )

وحمل لواء التجديد والترويج له بمنطق وحرارة الناقد محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ... وحفلت المجالات والصحف والآراء حول الشعر وحول تشكيلاته ... وكان أدونيس وزوجته خالدة سعيد من أشد الناس احتفالا بتحرير الشكل من كل الشروط أو القيود السابقة ... وتتبع الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه ( هذا الشعر الحديث — منشورات اتحاد الكتاب العرب — دمشق سنة ١٩٧٤ ) مفهوم الخدانة والقلم ومدى انعكاسه على الشعر العربي .. وأصبح الشعر الحديث شغل جميع نقاد الأدب في الصحف والكتب والمؤتمرات .

ولكن المحدثين كانوا أضيق صدرا في تقبل الحركات المتجددة الحديثة وأشد حرجا من القدامى وكثيرا ما وضعوا القضية في صورة صراع بين نقيضين .. وكأن الشعر الحديث نقيض بل نقيض أكبر للشعر التقليدي الخليلي .. وأقاموا المعارك وخلقوا الخصوم ودججوا الموقعين المتحارين وأججوا العداوة ...

والحق الذي تؤمن به أن الشعر الحديث ليس نقيضا للشعر العمودي ... بل هو امتداد له وتوسعة فيه وتطور عنه وليس ثورة مفاجئة كما أراد غالي شكري له أن يكون في كتابه ( شعرنا الحديث الى أين ؟ ) حين جعل الخدانة ثورة حضارية .

ان مواد الشعر الحديث ووزن الشعر الحديث وموسيقى الشعر الحديث .  
كل أولئك عريية عريية وليست أجنبية ... وأن التأثر لا يفقد الإنسان  
الأصالة بل يشتها ويعمقها ... فليست الأصالة جمودا وتجافيا عن التأثر .

ثم إن الوحدة الصغيرة التي تشكل منها القصيدة وهي التفعيلة هي التفعيلة  
التي اهتدى إليها الخليل ... والتنوع كان في طرق تشكيل القصيدة .

إن العلاقة بين التشكيل التقليدي للقصيدة والتشكيل الحديث هو كالعلاقة  
بين جيل الآباء وجيل الأبناء من حيث استقلال الأبناء في صنع ظلهم لأنفسهم  
والتخلص من أن يكونوا ظلا للجيل السابق .

إن الفرق بين الماضي والحاضر أن الحاضر مهما يحول لن يستطيع أن يكون  
ماضيا خالصا تاما ... لأن هناك ألف شيء وشيء يكون الماضي في حينه ولن  
تظل هذه الأشياء كلها حين الانتقال إلى الحاضر .. وستجد بدلا منها أشياء  
وأشياء ولو لم يكن إلا البعد الزماني وحده إذن لأصبح الأمر مستحيلا أن  
يكون الماضي حاضرا والحاضر ماضيا ... من هذا فان الإنسان الحديث هو ابن  
زمانه ...

فاذا خرج من زمانه ليعود إلى الزمان الماضي .. أضاع مقومات الزمان  
الماضي ومقومات الزمان الحاضر فضاع ...

ولقد كانت بنية الإبداع الشعري في الماضي تراكمية ... لكن ابن الماضي  
المبدع في حينه كان في الخط الأمامي من قضاياها ... وكان لديه ألف شيء  
وشيء حي يمكنه من إيجاد إيقاع نابض ينتظم التجمع الإبداعي كالنسق الحي  
يخترق البنية التراكمية ويربط بين أجزاء البناء الشعري ... لكن ابن الحاضر  
حين يعود للماضي يفقد الكثير الكثير ... وبذلك لن يظفر بمقومات الماضي  
كلها فيفقد الماضي ويعتمد عنه وهو يعود إليه وبهذا يفقد هذا الإيقاع الذي  
بدونه يفقد كل إبداع قيمته .. وبذلك يضيع جوهر الماضي .. ويبقى الحاضر  
أجوف مفككا غير مترابط .

إن ابن الحاضر حين ينسحب إلى شعراء الماضي في طرائق أبياتهم

الشعرية لا يستطيع أن يكون في الخط الأمامي من قضاياه .. لأنه يحكم الزمان ليس في قلب الماضي .. وبذلك يفقد الإيقاع النابض وحرارة النبض ويفقد التوحد مع قضاياه .. فيفقد إبداعه مائه وحرارته ونبضه ودمه .

ومن هنا كان معمار الإبداع الشعري ضرورة حتمية لمجموعة عوامل وظروف موضوعية تتوفر في كل عصر من العصور ... لكن شتان ما بين من يعمد إلى تشكيلة جديدة في المعمار الشعري انطلاقاً من دافع اتخاذ الزبي أو ( المودة ) الجديدة وبين من يعمد إليها من حيث هي ضرورة ومنهاج حياة .

ولعل الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه ( هذا الشعر الحديث ) يخلص إلى القول بعد تطواف واسع إلى صعوبة الاهتداء إلى أول من كتب هذا الشعر الحديث أو إلى صعوبة الاتفاق على ذلك ... ثم يقول ( في ص ١٣٦ — ١٣٨ ) :

« .... فسيان أكان الرائد هو ( خليل شبيب ) في قصيدته المنشورة في مجلة أبولو ( العدد ٣ السنة الأولى ) .. أم كان ( أبو شادي ) ... أم ذهبنا أبعد من ذلك بكثير فعزونا الريادة إلى ( البند ) الذي وجد في العراق في القرن الحادى عشر للهجرى وما بعده ... أم عقدنا التاج بالتالى لنذاك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي... فلن يفيد ذلك من حقيقة كون هذا الشعر الحر بعيد الجنون في تاريخنا الأدبي ... الشيء الذي يجعل منه شيئاً أصيلاً كفيلاً أو يجب أن يكون كفيلاً باكتساب الاعتراف من أولئك الذين يمجنون القديم وهم مستعلون لتبنى ما يتبناه .

ولكن الأمر لم يكن بمثل هذه السهولة والبساطة وظل هناك نوع من الكراهية أو الخوف يحيط بمن درجوا على تلوق الشعر الخليط بعباراته الجاهزة وقوافيه التي يجلون للذة عندما يتبأون بها أو عندما يسبق المستمع المنشد في ذكر القافية . »

وفي فصل سابق يعرض الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه المذكور ( ص ٦٣ — ) اعتماد اصحاب الشعر الحديث ستة أوزان أو ثمانية من أصل

سنة عشر وهذه الأوزان هي :

- ١ — الحجب أو المتدارك ( فاعلن أو فعلن )
- ٢ — الكامل ( متفاعلن وقد تغلو مستفعلن )
- ٣ — المتقارب ( فعولن ونجىء فعول )
- ٤ — الرمل ( فاعلاتن )
- ٥ — الرجز ( مستفعلن وقد تغلو مفتعلن ومتعلن )
- ٦ — المرحج ( مفاعلين أو مفاعيل )

وقد يضاف إلى هذه الأوزان المرنّة في نظر الشعر الحديث كلا من :

- ٧ — السريع ( مستفعلن مستفعلن فاعلن )
- ٨ — الوافر ( مفاعلتن مفاعلتن فعولن )

ويطوّف الدكتور وينتشر في بحثه القيم ويأخذ على شعراء الشعر الحديث مأخذ كثيرة ولكنه حين يجيء للتجاوزات في الوزن الشعري يحمل حملة شعواء ويدين التقليد المؤسف الذي يجرى إلى لا غاية ( ص ١٨٥ من الكتاب السابق ) . ويقول في الهامش : « نحن نخشى مع اتساع اطلاع شعرائنا المحدثين على شعراء الغرب أن يزيدوا في تقليعاتهم وأن يعدلوا ما يعتقدوه البعض غاية في التجديد شيئا محافظا أو متخلفا » .

ونحن لا ننكر على الدكتور غضبته ولكن ألا يسأل الدكتور نفسه حين يرفض استخدام ثلاثة أوزان متغايرة « في التشكيلات الحديثة : هل من الإنصاف أن نزن التشكيلات الحديثة بموازين قديمة ؟ مهما يكن الميزان دقيقا ... وهل هذا التحرج والتزمّت لإزاء التجاوز عن الموازين القديمة يجدى ... أم لا بد من موازين جديدة لهذه التشكيلات الحديثة ؟ أترانا نلجأ إلى إيقاع النسب الزمنية عدة مرات في التشكيلات الحديثة ومدى ما تحدّثه من أنواع الانسجام الموسيقى في القصيدة » ؟ كما أشار إلى شيء منه إشارة عابرة الأستاذ مصطفى جمال الدين في كتابه « الإيقاع في الشعر العربي » .

بل هل نستطيع أن ننتفع ( بالنير ) بدلا من ( الكم ) كما حاول الدكتور النويبي في كتابه « قضية الشعر الجديد » ؟

وهل ننتفع بالمحاولات التي عرض لها الدكتور شكرى عياد في كتابه « موسيقى الشعر العربي » .

انني أود ألا نتخرج بحجة في أمر قياس التشكيلات الحديثة للقصيدة الحديثة ما دمنا نزنها بموازين غير موازينها ريثما نصل إلى ميزان نتفق على مقاييسه .

وتظل حركة الشعر الحديث وتحليل ظهورها مدار تساؤل وتحاور وتحليل وتعليل مقنع حيناً وغير مقنع أحيانا الى يومنا هذا حتى ترسخ حركة نقد وتتأصل وتقوم موازين راسخة نابعة من الظروف الموضوعية التي جاءت ثمرة لها حركة الإبداع نفسه .

ولعلنا نقرأ في هذا الصدد شيئا مما عرض له الأستاذ عبد الجبار داود البصرى في كتيبه :

« مقال في الشعر العراقي الحديث — وزارة الثقافة — سلسلة الكتب الحديثة رقم ٢٣ — دار الجمهورية — بغداد سنة ١٩٦٨ م ص ٢٨ — » :

« .... وجميع المجلدين إنما هم عائلون من الغرب ... فبعد عودة العقاد من قراءاته في الأدب الإنكليزي ارتفع صوته ... وبعد عودة أحمد زكي أبي شادى من الغرب كانت مدرسة أبولو ... وبعد حصول منثور على الدكتوراه من فرنسا كتب عن الشعر المهموس ... وبعد عودة نازك من قراءتها لإدجار آلن بو ... والسياب من قراءاته لإليوت .. والبياتي من قراءته لناظم حكمت ونيرودا .. ازدهرت حركة الشعر الحر ... » .

ونحن لا ننكر قيمة التأثير بالثقافات الأخرى .. فالصخر وحده هو الذي لا تحركه التيارات ولا يخضع للتأثير والتأثير .. ولكننا نقول .. إن الأمر قبل الحرب العالمية الثانية كان لا يعملو الحماس الخارجي الشكلي أكثر مما كان توحنا واختراقا ومحاوره ... فلقد كنا نقرأ النص الأصلي للألياذة والأوديسيا مثلا في

قراءتنا للكلاسيكيات وكنا نقرأ في اللغة اللاتينية ملحمة الإنيادة بشعر فيرجيل ... وكنا نحاول أن نفهم وأن نستوعب وأن نشرح ونفسر ونحلل .. ولكننا لا نحن ولا أساتذتنا حيثذ كنا قادرين على محاورة هذه الأعمال الكبيرة .. فلم نستطع محاورة هو ميروس في ملحمتيه ولم نستطع محاورة فيرجيل .. ولمن نكن لتمييز بين مرحلة هو ميروس في اليونان ومرحلة فيرجيل في الرومان .. ولم تنتشر حيثما انتشروا ولم تحترق واقعهما كما احترقا ولم نلمس مدى توحيدهما بواقعهما .

وبغير الانتشار والتوسعة ثم الاختراق والمحاورة يكون التأثير والتأثير غير ذي جدوى كبيرة .

ومهما يكن شأن ما استوردناه من مظاهر الحضارة الغربية عامدين أو غير عامدين « فأمر الإبلاغ الأدبي والفني يخضع لأمر عديدة أخرى .

حتى ما سمعناه يتردد على ألسنة الشعراء ومدى تأثيرهم بما قرأوه في الآداب الغربية لا يقتعنا بتبعية الإبلاغ على هذا النحو المبسط إلى تشكيلات وردت علينا من الخارج .

ولكننا نصغى إليهم فيما يعرضونه علينا ونوليهم بعض الأهمية .. لكن لا نوليهم الأهمية كلها .

نحن نصغى إلى نازك الملائكة في قصيدتها ( الجرح الغاضب ) حين تقرر أن أسلوبها الطريف في التقفية مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي ادجار ألن بو .. وإلى أن قصيدة السيلب ( أغنية في شهر آب ) كما يعرف الجميع صورة شرقية من أغنية العاشق بروفوك للشاعر الانكليزي ت. س اليوث وغيرها من القصائد ....

والانتصارات التي حققها الشعر الحر لم يكن على يد شاعر يجهل لغة الانكليز أو الفرنسيين .. كما أن الشعراء المتحررين عرفوا بالترجمة .. فنازك ترجمت كثيرا من الشعر في ديوانها ( عاشقة الليل ) .. والسيلب ترجم مختلرات من الشعر العالمي الحديث ... وأكرم الونثي ترجم من شعر



طاغور ... وكاظم جواد ترجم قصائد عن لوركا وغيرهم .. والمفاهيم التي يعتقها الشعراء المتحررون ليست مفاهيم عربية خالصة وإنما هم رواة لأفكار النقاد الأجانب ومثلهم العليا الفنية من غير العرب .. فلديت سيتول واليوث مثل السياب الأعلى ... وناظم حكمت مثل كاظم جواد الأعلى وهكذا ... فالشعر الحر ظاهرة يجب أن تدرس باعتبارها بضاعة مستوردة ... »

هذا مأورده عبد الجبار داود البصري في كتابه ( مقال في الشعر العراقي الحديث ) — ص ٨٥ — ٨٦ .

وعكف الدكتور يوسف عز الدين على جرائد العراق من سنة ١٩١١ حتى سنة ١٩٤٥ ليتبين جنور الحركة التاريخية وليشير الى أن أهم باعث للشعر الحر هو الاضطراب والفوضى على حد تعبيره نتيجة للتحويل السياسي ، أو الاقتصادي أو الحربي الذي رج المثل الاجتماعية وهز التقاليد العالمية العامة ( يوسف عز الدين — في الأدب العربي الحديث — بحوث ومقالات — مطبعة البصري سنة ١٩٦٧ ص ٢٣٥ )

وفرق بين هذا التناول لحركة الشعر الحديث ... بين التناول المستخف بالحركة الذي عرض له الدكتور يوسف عز الدين وبين التناول المتعمق الذي تناوله الناقد محمود أمين العالم حيث ينطلق محمود العالم في تقييمه لحركة الشعر الحديث من فرضيتين أساسيتين : أولاهما أن الواقع السياسي للمجتمع هو صوت التجربة الإنسانية والشعر هو أحد أشكال الصدى التلقائي العضوي لذلك الصوت ... والفرضية الثانية هي أن الشكل الجديد أو ( وحدة التفعيلة ) هي الفارس الذي طال غيابه ... وما أن أقبل حتى أنقذ شعرنا إنقاذاً أبدياً ... » ( كما ورد في : غالى شكرى — شعرنا الحديث الى أين — دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ ص ٤٢ )

ويقول غالى شكرى في الكتاب ذاته ص ١١٤ — ١١٥ : « ... مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد ... مفهوم حضارى أولاً ... هو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية ... لذلك فهي ثورة عالمية وإن

قادتها حضارة الإنسان الغربي . وشعراؤنا الحديثون عندما يبدأون من مستوى هذه الحضارة فهم يشاركون فيها في نفس الوقت المشاركة ... لا النقل أو التقليد أو الاقتباس .. هي حقيقة الثورة الحديثة في شعرنا ، أما الحركة الحديثة فهي ( ثورة ) وليست تجديدنا لأنها تتدخل في الجوهر المسؤول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربي . من هنا كانت الخلائة مفهوما ثوريا مقصورا على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديدنا لشيء قديم » .

كما عرض الدكتور جلال الخياط في كتابه ( الشعر العراقي الحديث — دار صادر بيروت ١٩٧٠ — ص ١٠٨ — ٢٠٣ ) لمحاولات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية .. كما أورد سبعة وثلاثين رأيا في حركة الشعر الحديث وناقشها .

وقد علل أدباء العرب نظريا في العشرينات والثلاثينات الضرورة التاريخية والحضارية لتحويل الشعر العربي وتجديده وأشاروا الى الاتجاهات الأساسية لهذه العملية المعقدة الطويلة الأمد » ( كما أشار الى ذلك ( كودلين ) الباحث في عهد غوركي للأدب العالمي وصاحب البحوث في الشعر العربي القديم والحديث حين عرض لقضايا تطور الشعر العربي في الثلث الأول من القرن العشرين ... في كتاب ( بحوث سوفيتية في الأدب العربي — دار التقدم — موسكو — سنة ١٩٧٨ ص ١٨٥ ) .

كما يناقش جبرا ابراهيم جبرا في ( الرحلة الثامنة — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت سنة ١٩٧٩ الطبعة الثانية ص ٧ — ١٥ ) قضية الشعر الحر والنقد الخاطيء .. ويحاول نازك الملائكة في هذا الشأن .

ويقوم بمناقشة نازك الملائكة كذلك الدكتور عبد العزيز المقالح ( في كتابه الصغير :

أزمة القصيدة الجديدة — دار الخلائة — دار الكلمة بيروت — صنعاء — الطبعة الأولى سنة ١٩٨١ . ) ... كما يناقش الدكتور المقالح كذلك الدكتور أحمد سليمان الأحمد في القضية ذاتها ... ويرد عليهما آراءهما وكأنه كذلك يرد على جبرا في هذا المجال :

« ... لقد بدأت التجربة الشعرية الجديدة استجابة لتطور حتمي في الواقع العربي المعاصر . وكانت نتاجا ناهيا من واقع التحولات السياسية والاجتماعية ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قسر أو تزوير أو نسخ للأشكال السائدة في بلدان ( ما وراء البحار ) .... وكانت القصيدة الجديدة في بداية ظهورها غنية بمضامينها المعاصرة وبأساليب من التعبير تبتعد عن الخذلقة والتصنع مستفيدة قدر الإمكان من كافة التطورات المحلية والدولية التي أعقبت الحرب العالمية الثانية وصار لها بعد سنوات قليلة من ظهورها صوت مميز ونكهة خاصة ... وتسلمها جيل ثان فجبل ثالث وكل جيل يحاول أن يضيف جديدا وأن ينفخ في روح الإبداع وصوت الأحداث والتغيرات ما يجعلها تصل الى المكانة التي تمنها لها الدكتور ( حسين مروة ) حين أراد أن تصبح ( ثورة ) تحتاج الأشكال الشعرية التقليدية بعد أن أصبحت — أي تلك الأشكال — عاجزة عن استيعاب تجارب العصر المركبة المعقدة » .

وهو هنا يشير الى كتاب : الدكتور حسين مروة — ( دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي — دار الفارابي — طبعة ثانية — بيروت ١٩٧٦ ) .

ولعل مما يتفق وهذه الآراء المتقدمة ما قام به الأستاذ محمود أمين العالم من دراسة وما سجله من ( ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية » الصادرة عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي — عن الشركة الوطنية — الشعب الصحافة — ساحة مورييس — الجزائر . وقد سبق نشر هذا البحث في مجلة ( الأقلام العراقية في العدد الخاص بالأدب والاشتراكية .

هذا التطواف في مجالات حركة الشعر الحديث لا يبعدها كثيرا عن ( نازك الملائكة ) وبنية القصيدة لديها في شعرها ... لأن نازك تقع في صميم هذه الحركة ... سلبا وإيجابا وتقع جميع تجاربها في وسط هذه الحركة سواء في حماسها ودعوتها لها أم في نكوصها عنها وحماستها ضدها ودعوتها عليها .

ولا يمكن فصل تجربتها الشعرية من حيث البنية .. عن هذه الحركة .

ونحن لم نشط ولم نمض بعيدا حين ركبنا هذه الحركة ... فنازك إحدى

موجات هذه الحركة .. وهي الموجة القلقة من موجاتها ...  
ولا عجب في أن يجعل الدارس ماجد أحمد السامرائي عنوان رسالته  
للماجستير :  
( نازك الملائكة — الموجة القلقة ) ( منشورات وزارة الإعلام — سلسلة  
الكتب الحديثة — رقم ٧٢ سنة ١٩٧٥ — بغداد — دار الحرية . )  
وما ابتعدنا إلا لنقترب .. وما انتشرنا إلا لتجتمع .. وانطلاقاً من كل هذه  
المفاهيم ومن هذا المنهج وهذه الإشارات .. نتقدم إلى نازك وحركة الشعر ..  
لنرى العلاقة الوثيقة بين مسيرتها الحياتية ومسيرتها الفنية .

### — ٣ —

امتدت حياة نازك بين سنوات ذات أبعاد كثيرة من حيث الزخم العام  
والزخم الخاص :

من عام سنة ١٩٢٣ حيث ولدت الى العام الذي تعيش فيه على قمة عطائها  
سنة ١٩٨٣ ... وهي أعوام من عمر الشاعرة ومن عمر المجتمع العراقي مليئة  
بالأحداث والتطورات والأحلام والقيم المتداخلة :  
« ليس من الغريب أن تبدأ الحركة الشعرية الجديدة في بغداد نفسها ...  
ففي الفترة التي نشأ فيها الشعر الجديد — منذ سنة ١٩٤٨ فصاعداً ...  
شاهدت بغداد حركة عجيبة في الرسم . حركة برز فيها عدد من الرسامين  
الذين لم يكن تجددهم وإبداعهم مصادفة طارئة بل نتيجة للرس جدى وفهم  
لمراحلهم التاريخية قبل أن يلزمهم انقسام المجتمع الداخلي في السياسة ... ولعل  
بغداد أشد العواصم العربية توثباً وتمرداً وانفتاحاً على الجديد .. بعد أن كانت  
أبعد العواصم العربية عن التجديد وأعزفها عنه .. لما يحول بينها وبين البحر  
الأبيض المتوسط من بلدية كان عسيراً اجتيازها فيما مضى ... فالشعر والرسم  
في بغداد تجلداً معاً ... لقد جاءت نازك حركة التجديد عن طريق الشعر  
الإنكليزي وفهمها له في أواخر الأربعينات ... وإن كان فهمها فيما يبدو

مقصورا على شعر القرن التاسع عشر لا العشرين .  
( جيرا ابراهيم — الرحلة الثامنة ص ٩ )

أجل لقد كانت أعوام تحول !

ومسيرتها الحياتية جزء لا ينفصل عن مسيرتها الفنية كما قلنا .. وظلت في  
مسيرتها ابنة العراق والمجتمع العراقي والواقع العراقي النسوى ... حتى حين  
خرجت خارج العراق كان العراق في داخلها وكانت قيمة وموازنة تحيط بها  
من كل جانب . هذا العراق الذي خلق فيه جورج هارين وأعطى صورة عن  
ملاع أهله وملاع مجتمعه وثقافته في كتابه :

**Harris, George;**

“Iraq. its people, its society, its Culture,”

New Haven, Conn., U.S.A. 1958

كما تحدث عنه وعن تكوينه الحديث هنرى فوستر :

**Foster, Henry:**

“The Making of Modern Iraq,” London 1936

وتناول مجتمعه فيما بين سنة ١٩٠٠ وسنة ١٩٥٠ الكاتب لونغريغ في كتابه :

Longrigg, S.H.:

- Iraq - 1900 to 1950. London 1953.

- Four Centuries of Modern'Iraq, London 1925

كما تحدث عنه كتاب عراقيون وعرب :

— كالدكتور على الوردى في كتابه « دراسة في طبيعة المجتمع العراقي » .

— وعبد الرحمن الدرنبدى في كتابه :

« المرأة العراقية المعاصرة » .

— وأمين الريحاني في كتابه : « قلب العراق » .

— والدكتور بلوى طبانة في كتابه : « أدب المرأة العراقية » .

— والدكتور نوري خليل البرازى في كتاب « الصناعة والتصنيع في  
العراق » .

— والدكتور أكرم فاضل الذي ترجم عن « بيردى فوصيل » كتابه :  
« الحياة في العراق منذ قرن » .

— وعبد الجبار داود البصرى في كتابه :  
« نازك الملائكة » — الشعر والنظرية .

وفيه يعرض للمرأة العراقية الحديثة ... وللمجتمع العراقي .. ولبغداد القديمة والحديثة .

وسوى هؤلاء كثيرون تحدثوا عن طبيعة المجتمع الزراعي في العراق .

وكلهم أشاروا الى أن هذا المجتمع كان يقدم رجلا ويؤخر أخرى في محاولة  
اقتحامه للواقع المتغير الجديد .. وكـم وقع من ضحايا بين هاتين الخطوتين .. وكـم  
تردد المترددون بين هاتين القدمين ... وكـم رسب من رواسب وكـم غاصت هذه  
الرواسب وموازيها في نفوس النساء العراقيات في القرن العشرين .

ثم كان جيل نازك الملائكة الشعري :

— خالد الشواف المولود سنة ١٩٢٤ .

— وعاتكة الخزرجي المولودة سنة ١٩٢٦ .

— وعدنان فرهاد المولود سنة ١٩٢٦ .

— وليعة عباس عمارة المولودة سنة ١٩٢٩ .

— وياكزة أمين خاكي المولودة سنة ١٩٣٠ .

— وعبد القادر الناصري المولود سنة ١٩٢٠ .

— وبدر شاكر السياب المولود سنة ١٩٢٦ والمتوفي سنة ١٩٦٤ .

— وعبد الوهاب البياتي المولود سنة ١٩٢٦ .

— وبلند الحيدري المولود سنة ١٩٢٦ .

— وأكرم الوترى المولود سنة ١٩٣٠ .

وغيرهم . ( عبد الجبار البصرى — نازك الملائكة — ٣٥ . )

— ولعل استعادة سريعة لمراحل حياة نازك توقفنا على مجموعة من الحقائق  
لها أهميتها في دخول البنية الفنية من بابها الواسع . ونستطيع أن نظفر بهله

المراحل من كتاب الدكتور يوسف عز الدين : ( شعراء العراق في القرن العشرين ) حيث نجد سيرة حياة نازك بقلمها وفي كتاب الدكتور بلوى طبانة : ( أدب المرأة العراقية ) .. وفي مقدمة ديوان أم نزار الملائكة : ( أنشودة المجد ) — وفي رسالة ماجد أحمد السامرائي : ( نازك الملائكة .. الموجة القلقة ) ... وفي كتاب الدكتور جلال الخياط : ( الشعر العراقي الحديث ) ... وفي كتاب عبد الجبار داود البصري : ( نازك الملائكة — الشعر والنظرية ) .

ولدت نازك في بغداد في ٢٣ آب ١٩٢٣ في عائلة ( الملائكة ) إحدى أسر بغداد الكبيرة ... في بيت توافرت فيه وسائل الحياة المرفهة ... والتعبير الوفير .. وسائل المعرفة الثقافية من كتب وصحف في الأدب والشعر والعلوم ... وأقارب يقيمون للأدب والقراءة والكتابة والحوار العلمي والأدبي قيمة كبيرة حتى أن لعب الأولاد الكثيرين في ذلك البيت في الليالي المقمرة كان المناقشة الشعرية حيث كان جد نازك يجمعهم ويثير بينهم المناقشة على حفظ الشعر ويمنحهم الجوائز والخلوى . وبين يدينا ديوان شعر لوالدة نازك — أم نزار — بعنوان ( أنشودة المجد ) صدر عام ١٩٦٨ .

وقد كان أخواها على قدر من التحصيل العلمي والثقافة العالية ... فكان خالها جميل الملائكة دكتوراً ... وكان عبد الصاحب الملائكة شاعراً له ديوان شعر صدر سنة ١٩٦٣ بعنوان ( لإرادة الحياة ) .

وكان جدنا لأمها الحاج محمد حسن كبة إماماً في الفقه وشاعر القرن التاسع عشر في العراق .

وكان والدها صادق الملائكة أستاذاً للغة العربية وكان ينظم الشعر .... وكان بيت هذه الأسرة ملتقى الأدياء والشعراء حتى من خارج العراق حيث كانت تعقد المجالس الأدبية والشعرية والمحاورات في شؤون الشعر والأدب .

في السنوات ١٩٢٩ حتى ١٩٣٦ كانت نازك قد أنهت مراحل التعليم الابتدائي والمتوسط .

وفي سنة ١٩٣٩ أنهت نازك تحصيلها الثانوى ...

دخلت دار المعلمين العالية ببغداد — فرع اللغة العربية وتخرجت منها بليسانس اللغة العربية عام ١٩٤٤ بمرتبة الامتياز .

وحين كانت في دار المعلمين التحقت بمعهد الفنون الجميلة وأتقنت العزف على العود ... وحفظت مئات الأغاني ... واستغرقتها الدراسة في فرع العود ست سنوات حيث تخرجت سنة ١٩٤٩ ... وظل العود يصحبها تعزف عليه لنفسها ولم تظهر به أمام الجمهور إلا في أمريكا في حفلة أقامتها جامعة ( وسكونسن ) سنة ١٩٥٥ وكانت نازك طالبة فيها .

وحين كانت في دار المعلمين كذلك عكفت نازك على دراسة اللغة اللاتينية وواصلت الدراسة في هذه اللغة سنوات وسجلتها مادة من مواد الدراسة في جامعة ( برنستون ) في أمريكا ... وقد أظهرت اهتماما كبيرا بشعر ( كاتولوس ) اللاتيني .

في عام ١٩٤٩ انجبت نحو دراسة اللغة الفرنسية مع شقيقها نزار واستمرت حتى دخلت المعهد العراقي للغة الفرنسية عام ١٩٥٣ وتمكنت من قراءة ( موباسان وموليير ودودية ) باللغة الفرنسية ...

في عام ١٩٥٠ دخلت دورة في المعهد الثقافي البريطاني ببغداد درست فيها الأدب الإنكليزي استعدادا لامتحان تقيمه جامعة كمبردج ... وقد نجحت في هذا الامتحان في آخر العام ... ولم تتح لها الفرصة بعد ذلك لاتمام دراستها وتقديم الامتحان التالى له ... لأنها سافرت في نهاية العام الى الولايات المتحدة للدراسة في بعثة من مؤسسة ( روكفلر الأمريكية ) حيث اختارت لها أن تدرس في جامعة ( برنستون ) ولم تكن هذه الجامعة حينذاك تسمح للبنات الأمريكيات دخولها ... فكانت نازك الطالبة الأنثى الوحيدة فيها .. ودرست نازك في برنستون النقد الأدبي واتصلت بجهود ( ريتشارد بلاكمور ) و ( ألن داوونر ) و ( ديلمور شوارتز ) و ( ألن تيث ) و ( دوناستوفر ) وغيرهم في هذا السبيل .



في عام ١٩٥١ عادت من بحثها .

في عام ١٩٥٣ سافرت مع والدتها الى لندن لإجراء عملية جراحية للوالدة التي توفيت أثناء العملية . مما أصاب نازك بهزة عصبية مرضت بعدها ولجأت إلى طبيب للأعصاب يعالجها من أثر الصدمة .

في عام ١٩٥٤ قبلت نازك في جامعة ( وسكونسن ) في موضوع الأدب المقارن وذهبت مبعوثة على حساب مديرية البعثات العراقية . فاطلعت على الأدبين الإنكليزي والفرنسي إلى جانب الألماني والإيطالي والروسي والهندي والصيني .

ومكثت سنتين في ( وسكونسن ) لتحصل على الماجستير في الأدب المقارن ... وقد سجلت مذكراتها الأدبية في هاتين السنتين ... ونشرت بعضا منها في جريدة ( الأهرام ) المصرية صيف عام ١٩٦٦ .

في عام ١٩٥٩ و ١٩٦٠ تركت العراق على أثر الثغرات التي أعقبت ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨ لتقيم في بيروت ... وحين هدأت الأوضاع عادت لتواصل العمل الذي انقطع معيدة في كلية التربية ببغداد ... وكانت قد عينت فيها عام ١٩٥٧ .

في عام ١٩٦٢ تزوجت من زميلها في التدريس بقسم اللغة العربية الدكتور ( عبد الهادي محبوبة ) .

في عام ١٩٦٤ عملت هي وزوجها في تأسيس جامعة البصرة حيث كان الدكتور عبد الهادي نائبا لرئيس جامعة بغداد ثم أصبح رئيسا لجامعة البصرة ... وبقيت نازك تعمل في تدريس اللغة العربية .. ثم انتخبت رئيسة لقسم اللغة العربية في كلية الآداب .

في سنة ١٩٦٥ ألفت في معهد البحوث والدراسات العربية التابع لجامعة اللول العربية بالقاهرة حينذاك مجموعة محاضرات عن ( شعر على محمود طه ) .

وأخيرا انتدبت هي وزوجها للتدريس في جامعة الكويت ... ومازالت هناك .

ولعلنا — حتى لا تتناقض مع منهجنا — نشير الى مجموعة من المؤشرات في مسيرة نازك الحياتية ذات تأثير كبير في مسيرتها الفنية .

من هذه الإشارات الدالة ... أن أسرة نازك ممتدة وذات جنور بعيدة ... عملت في التجارة ... وأثرت ثراء واسعا منذ القدم ... واتخذت بذلك لنفسها قوة مؤثرة في مجتمعها المحيط بها .. حتى إذا كانت الحروب العالمية والتغير في التركيب الاجتماعي وتفتت العائلات الكبيرة الى أسر صغيرة ... قل الترابط .. وضعف النفوذ وظلت الأسر الكبيرة مشلولة الى الأيلام الأولى وكثيرا ما تعلقت بالماضي حتى تصبح أسيرة هذا الماضي الذي كان يجلب لها النفوذ والسلطة والراء .

التعليم في مثل هذه الأسر كان أيضا علامة وجاهة .. وملمح تميز ... وحلية وزينة تفاخر بها الأسر .. ومدار تسلية داخل تلك الأسوار التي يرفعونها من حولهم لتكون جدران حماية ومنعة ودليل جاه ... وكانت نساء مثل هذه الأسر تتحرك داخل هذه الأسوار كما تتحرك داخل الماضي وقيم الماضي وما يثيره الماضي من ذكريات العزة والنفوذ . وكانت المجالس الأدبية والشعرية وإثارة المناقشات حول الشعر والأدب داخل هذه الأسوار صورة من صور هذه المجالس المتنقلة ... فالدنيا تقبل علمهم وتأثيرهم من خارج هذه الأسوار ومن خارج البلاد وهم باقون في داخل قلاعهم ... ومن هنا يتأهبون تأهبا لاستقبال الثقافة والمعرفة والتحصيل العلمي والأدبي حتى يتمكنوا منها من حيث الإحاطة بها طلباً للتميز والتحل بلالا يتحل به عامة الناس . وهي ثقافة يمتلئ بها الإناء ليفيض لا ليحدث تأثيرا وتغيرا في النفس وفي الآخرين وفي الواقع الاجتماعي المحيط إلا القليل القليل ... ولكنها ثقافة تسوغ لحاملها أن يقول وأن يدعم ما يقول بالليل ... ولكنها لا تعين على خلق موقع وصدر مواقف وارسال زوايا رؤية جديدة .. واشماع وعى وفكر اجتماعي فلسفي .

ان الثقافة الواسعة التي يظفرون بها دون غيرهم لأنهم متنفلون فلا تفلت أية فرصة من بين أصابعهم .. إن هذه الثقافة تجعلهم يعيشون في عالم خاص ينونه لأنفسهم له أسواره العالية التي تصد الرياح .

وهذا التميز يخلق لدى هذه الفئة حساسية مفرطة لا تقبل عالم الناس وإنما تمضي بعيدا عن جمهور الناس ... إلا إذا أدخل عالم الناس نفسه كلها في عالم هذه الفئة .

وتستسلم هذه الفئة لعواطفها دون أن تجد لهذه العواطف كوابح أو توجهاً نحو المواقف الإيجابية ... ودون أن تضبط مغالاتها أو الاندفاع المتطرف فيها ... وما أكثر ما تسلمها تلك العواطف المبالغ فيها إلى الأوهام والخوف والحزن والوحشة في أسوأ حالاتها ... وقد تنهى بها إلى الانكفاء على الذات والدوران حول النفس ... فإذا رفعت هذه الفئة رأسها فإنما لا تتجاوز « الوقوف والإطالة من النافذة والتناول من بعيد » على حد قول الناقدة خالدة سعيد في كتابها : ( البحث عن الجنود ) بيروت سنة ١٩٦٠ ) .

وهذا المجتمع أو هذه الفئة في هذا المجتمع تنظر للإنسان نظرتين بميزانين مختلفين : نظرة للمرأة حينما يصدر عنها إبداع .. تتناولها بالتهويل والتصفيق دون اختبار دقيق ... ونظرة للرجل حين يصدر عنه إبداع ... فلا تقبل منه ما قبلته من المرأة ...

فالنظرة التقديرية للشاعرة جاءت من حيث هي امرأة وعدد الشواغر قليل .. ومن هنا لا نقيسها بالشاعر لأنه رجل وعدد الشعراء كثير ... مثل هذه النظرة مضللة في عملية التقويم .

ولسنا نشك في قيمة ما توافر لدى نازك من فرص التثقيف الذاتي وفرص التثقيف الأكاديمي ومعرفة اللغات المتعددة والآداب المختلفة الصادرة عن أمم مبدعة متحضرة ومعرفة الموسيقى ... والغناء .. فكل هذا يجعلنا أمام ظاهرة متمكنة من وسائلها ومواد بنائها الفني واطلاعها الواسع ... مما يجعلها تطل على آفاق المرأة .... وترى مظاهر السلبية لديها ومظاهر الإيجابية ... بحيث تدعو إلى تحريرها من الجمود والعقم من الناحية النظرية على أقل تقدير .. أما

حين يحىء الأمر للتطبيق العملى .. فإن الثغرة تتسع بين النظر والممارسة .  
ولعل حساسية هذه الفئة المفرطة تضيع أفرادها في حالة انهيار أمام أية كارثة  
فردية خاصة تلم بهم ... فليس هناك لديهم الاهتمام الكبير بالقضايا المصرية  
لإنسان مجتمعهم ولهذا تراهم تهزم الأحداث الخاصة التي تلم بهم ويهدم  
القلق والفرح بحيث لا تقوى أجسامهم ونفوسهم على تحمل ما يقع لهم فيقعون  
فريسة الاضطرابات العصبية والصدمات النفسية .

وما أسهل ما يعوم أفراد هذه الفئة في شبر ماء ... ثم لا يلبثون أن يثوروا  
على ما دعوا إليه من دعوات لم يتبينوا أبعادها ولم يلامسوا أعماقها ولم يتريثوا  
ليروا مردودها ... فهم في عجلة دائمة من أمرهم لا يستقرون على حال ...  
مثل هذا القلق بسبب لهذه الفئة الدخول في مواقف متناقضة أو تبدو متناقضة  
على أقل تقدير .

« وما أكثر ما يختلط الأمر لدى هذه الفئة حين يتصل بالقيم القومية  
كالعروبة والقومية فلا يتضح الهدف ولا تلوح الغاية ... وتنقلب الغاية وسيلة  
والوسيلة غاية من غير تدبر ... فالعروبة والوحدة وقضايا الإنسان المصرية في  
الحرية والديمقراطية وتقرير المصير واتخاذ المواقع وصنع القرارات .. كل أولئك  
لا يدرون أيها الغاية وأيها الوسيلة .. ولذلك تراهم يكادون يطربون من الفرح  
لظاهرة تطفو على السطح من تشكيلات في الوحدة العربية وما شابهها حين  
يترامى عليها الملهوف المحروم المشوق المستهام . هذا الانهيار المدمر وهذه  
الدهشة المتزايدة ... كلها تنبع من رؤية مضببة للأشياء من بعيد دون أن تكون  
في الخط الأمامي لترى الرؤية الواضحة ... وقد رضعت نازك من أمها مشاعر  
القومية .. وظلت هذه المشاعر غائمة رومانسية قائمة على ضعف الرؤية ...  
تطير فرحا لقيام الجامعة العربية وترى فيها بشائر وحدة .. فلا تتبين الخيوط  
البيعة والأيدى الخفية والأسلاك الآتمة التي توجه وتعوق وترسم وتخطط لا  
من أجل تقدم الشعوب وتوحد جهودها وسيرها بل من أجل توريطها  
وتوقيها وشللها . وظل هاجس الوحدة لدى نازك لا يختلف في جوهره عن  
هاجس الوحدة لدى أمها .

وظلت تازك مشدودة للماضى وأيامه العذبة الجميلة ... « وما كان أكثر زوارنا في تلك الأيام العذبة الجميلة ... سنة ١٩٣٦ ... ومنذ هذا التاريخ انطلقت أمي تنظم الشعر وكنا حولها إذ ذاك سبعة أولاد ... أنا الكبرى بينهم وعمرى ثلاث عشرة سنة ... وكنت أحب الشعر وأنظمه .. ورحت أعرض على أمي منظوماتي فتبذل لى التوجيه والنقد وترعاني بالحببة والتشجيع ... وقد شهد صباى ساعات طويلة من الجدل بين أُنَى وأُمى حول كلمة في شعرها تؤثرها هي ويراهها أُنَى قلقة فيقترح عليها استبدالها بسواها .. ولذلك كتب أُنَى على مجموعة شعر والدتي التي نسخها بخطه هذه الكلمات : ( ديوان أم نزار الملائكة بقلم زوجها الكاتب ) .... وكنت في صباى أُمَازح أُنَى حول قوله ( بقلم زوجها الكاتب ) فنضحك جميعا .

وما أكثر ما كان أُنَى يحب شعر أُمى ويفخر به . وكَم من مرة سألتها أن تقرأه بصوتها الخجول الواطئ أمام أصدقاءنا من الأدباء والمُدرسين الذين كان يبتنا عامرا بهم في تلك الأيام ... ومنهم الشاعر الدكتور محمد مهدى البصير ..... وكانت حياة أُمى ثلة من العواطف لا تهدأ قط ... شديدة الحب لنا نحن أولادها .. كثيرة القلق علينا من أن يصيبنا شيء بحيث تصهر نفسها صهرا إذا ما تأخر أحدنا في المدرسة دقائق عن الموعد .... ولدنا اليوم ( ١٩٦٥ ) حقبة ملاءى بأوراق أُمى فيها مئات القصائد بخطها الرديء ... وقد حاولت عدة مرات منذ وفاة أُمى أن أجلس الى أُنَى ليملى على شئ ما في تلك الأوراق فكان يقبل على ذلك في استعداد كامل شاعرا بما عليه من واجب إزاء الفقيدة وشعرها ولكن هذه المحاولات قد انتهت دائما الى الخيبة ... فما يكاد أُنَى يتناول في يده أوراق أُمى ويرى خطها حتى تحلر دموعه غزيرة حارة ثم يبكى بكاء مرا ينتهى إلى الصراخ ... ولذلك عدلت نهائيا عن هذه المحاولة وتركت الحقيقة مقفلة ... ولعل من اتمام الفائدة أن أقول إن حياة أُنَى قد انهارت بعد وفاة شريكة حياته ورفيقة عمره انهيارا كاملا فاعتزل الناس والدنيا في غرفته وغلب عليه التشاؤم المطلق ... وكانت الصفة الغالبة على أُمى هي المثالية الأخلاقية فهي تبحث عن الكمال ... وتريدنا نحن أولادها أعلى صورة

ممكنة للخلق وعندما كبرت ودخلت الكلية أقبلت إقبالا شديدا على نظم الشعر حتى سبقت أُمِّي في كثرة القصائد . وقد كان ذلك سببا في تطور حياتنا الأدبية في المنزل ... ومن أحب الذكريات الى قلبي تلك الأوقات الكثيرة التي كنا نقضيها أنا وأُمِّي في قرض الشعر المشترك ومعنا في الحالات كلها خالي جميل ( الدكتور جميل الملايكة ) . وكان ذلك أكثر ما يقع في أيام العطلة الصيفية فيحضر جميل مع الصباح ويقضى النهار لدينا فما نكاد ننتهي من الغداء حتى نجتمع ثلاثتنا في ركن بارد من المنزل وفي يد كل منا قلم وأوراق .. ثم نأخذ بنظم قصائد مشتركة ... سنة ١٩٤١ ... ومهما يكن فإن الظهيرة كانت تنصرم وقد نظمنا ثلاث قصائد نقرأها على أبي وإخوتي عندما نجتمع لشرب الشاي عصرنا ... وكان الملاحظ أن الأهل يميزون أساليبنا عندما نقرأ عليهم الأبيات فيحززون أبيات أُمِّي من أبيات جميل وأبياتي إلا في النادر ... ومن هذه القصائد ما اشتركنا في نظمها في خريف سنة ١٩٤٩ ... ويلاحظ أن القصيدة الثالثة على أسلوب الموشح وكنا اتفقنا فيما بيننا على خطة قوافيها فالتزمنا بها .

وفي عام ١٩٥٢ سافر أخى نزار الى الولايات المتحدة للدراسة ... وقد أثر هذا تأثيرا عنيقا في مشاعر أُمِّي بسبب تعلقها بنزار .. تعيش في خوف دائم من أن يقع له شيء ... حتى خفنا عليها أن تمرض ... والواقع أن علامات المرض لاحت عليها فعلا ... وفي شباط عام ١٩٥٣ كانت نفسية أُمِّي قد تدهورت .. وقد بدأت تسير الى الموت منذ تلك اللحظة فما مضت أربعة أشهر حتى كانت ترقد في قبرها الكيب على قمة التل في ضواحي لندن ... منذ يوم الثلاثاء ٣٠ حزيران ... وفي ٦ / ١٠ / ١٩٦٥ وأنا أكتب عنها ... بعد أربع عشرة سنة من وفاة أُمِّي ... مازالت الذكرى تهزني هزا عنيقا كلما تذكرتها .. » ( المقدمة التي كتبها نازك لديوان أمها أم نزار ... بعنوان ( أنشودة المجد — شعر )

هذه الحسامية المفرطة تجعل التطلع للخروج من قلعة الأسوار ليس تطلعا سهلا .. حتى إذا اتيح الخروج عاد المرء يركض ثانيا إلى الدخول في القلعة خوفا وهلما وطلبا للحماية .

إن رحلة نازك في الأزمنة ... الماضي ... والحاضر ... والمستقبل ...  
يجعلها رحلة لا تبحر الماضي إلا لتعود إليه .

فنازك في ظروفها الموضوعية من حيث وجودها في أسرة الملائكة . ومن  
حيث طبقتها ومن حيث ارتباطها وارتباط أسرتها بالتراث الماضي بكل مقوماته  
ومكوناته الثابتة ... ومن حيث ظروفها الاقتصادية الواسعة ... ومن حيث  
ارتباطاتها بالسلطة المتفلة المتولية شؤون غيرها . ومن حيث ... ومن  
حيث ... نازك هذه مرتبطة ارتباطا جنريا وثيقا تلاحميا بالماضي بكل ما يحمله  
من قيود وأثقال وأسوار وحصار .. وهي حين تهباً للرحلة من الماضي إلى  
الحاضر ... وإلى المستقبل إنما هي رحلة العائدة الى الماضي لا رحلة التي تعزم  
الإقامة في الحاضر المطل على المستقبل .

ثم إن الدخول في دائرة الذات ... وإدخال الدنيا كلها في هذه الدائرة ...  
يعين على التفرد بالدنيا والنفس في مكان ناء بعيد عن جلبة الحياة ... مما يمكن  
من التأمل على مهل ودعة .

لكن حينئذ تفقد الحياة وهجها وحرارتها ونبضها المتحرك وقدرتها على  
التفجر ..... ويصبح البحر بحيرة ... والنبع بركة ... والنهر المتدفق غديرا أو  
جلولا محصورا راكدا .

وحيث ذلك تتحول طبيعة البنية في القصيدة لتكون أقرب للوحدات  
الثابتة المتكررة سواء في ذلك أكانت الوحدة بيتا أم فقرة شعرية ... ويتكون  
بناء القصيدة في هذه الحال من وحدات تنمو بعضها فوق بعض أو تمتد امتدادا  
أو تتسع على القاعدة ذاتها والمساحة نفسها والمستوى إياه ... فتكون في  
معظمها بنية تراكمية .

أما النفس ذات الصلة الجدلية بالحياة التي تتحور وتنتشر وتمتدق ... فالبنية  
لديها بنية سيمفونية ... وكل وحدة أو حركة فيها تتفجر تفجرا وليس امتدادا  
تراكميا .. وتكون النقلة من حركة إلى حركة فجرا جديدا وأقفا أكثر اتساعا  
وضوئا وتجندا وموقعا متقدما عن موقع ... وانعطافات إلى الأمام وإلى  
الأعلى .

وحينذاك تكون البنية مركبة ذات وظائف حياتية وجمالية إبداعية متألقة .

ولقد قلناها غير مرة إننا حين ندخل البنية الفنية من الباب الواسع .. باب الحياة .. ثم ندخلها من الباب الضيق ... باب التشكيل الفني وصياغة القصيدة .. ثم نلتقي على الحقائق ذاتها ... نكون مطعنين الى أن مقاييسنا المنهجية صحيحة أمينة .

ولعلنا من أجل هذا أدركنا ما وصل إليه الدكتور إبراهيم السامرائي في كتابه :

( لغة الشعر بين جيلين — دار الثقافة — بيروت ) . حين عرض لنا ذلك وشعرنا نازك ولغة نازك ( ص ١٥٥ — ١٩٩ ) فقال :

« ... وهذا دليل واضح على أن شعر الشاعرة في مجموعتها الثانية لا يؤلف لونا جديدا مقيدا بفترة زمنية يختلف عن شعرها في المجموعة الأولى ... فتشعرها في المجموعتين يمتد إلى زمن واحد متقارب الحلقات كما هو يحمل طابعا واحدا كما تحدثنا عن ذلك .. وأنت تقرأ المجموعة الثالثة ... قرارة الموجة ... فتعود بك الذكرى لقصائدها في المجموعة الثانية ... فالموضوعات متشابهة ... والروح الذي يسرى في مقطوعاتها في المجموعتين واحد ... كما أن لغتها محتفظة بآثارها وشكلها .. وما أطن شيئا جديدا — يفجؤك وأنت ترى ( أول الطريق ) في المجموعة ... فتشعر أن ( الشظايا والرماد ) تعود ثانية أو قل حتى ( عاشقة الليل ) .. المجموعة الأولى ... قد عادت في شكل آخر .. فمازالت تلك الطبيعة بالريح والسراب والهضاب والمنحنى .. ومازلنا نرى ( المساء الغريق الضياء ) الذي استطلعناه في ( عاشقة الليل ) وهو محفوف بكل ( مخيف مارد ) ولا أريد أن أعود بك الى حديث ( الافعوان ) والفيضان الذي أشرنا إليه ... »

ولعلنا ندرك كذلك ما وصل إليه الباحث يوسف الصائغ ... في رسالته حول ( الشعر الحربي العراقي ) في الفترة التي تمتد بين نشأة هذا الشعر عام ١٩٤٧ وعام ١٩٥٨ الذي نشر في بغداد سنة ١٩٧٨ ... حين قال :



« .... فواضح ألا فروق تذكر بين محاولة ( بلر ) و ( نازك ) وبين المحاولات السابقة في مجال الجرأة على تنويع القافية والتفعيلات رغم أن مجمل هذه النماذج كانت لا تزال تشير بشكل ما الى طبيعة الموشح .

إن الشيء الذي يصح تأكيده هو أن رواد الشعر في العراق كانوا مسبقين بعدد من المحاولات في هذا المجال ... قد تكون قليلة ... ولكن بعضها ليس بعيدا زمنيا ... فالنماذج التي قدمناها ل ( سليم حيدر ) وقرّاء الخشن ) و ( نيقولا فياض ) تسبق بقليل تواريخ المحاولات الأولى ( للسياب ) و ( نازك ) ... فضلا عن محاولات ( نسيب عريضة ) و ( خليل شيبوب ) و ( علي أحمد باكثير ) و ( لويس عوض ) و ( محمد فريد أبو حديد ) . «

ويمضي الأستاذ يوسف الصايغ ... فيقول :

« .... على أننا يجب أن نسجل لنازك سبقها الى تقديم تجربة الشعر الحر ... عبر مقدمتها التي كتبتها لمجموعة ( شظايا ورماد ) الذي صدر في صيف عام ١٩٤٩ ... ولعل سر الحماسة التي كتبت بها هذه المقدمة يعود للمنافسة مع ( بلر شاكر السياب ) ومع هذ قسمة ما ينبغي ملاحظته على النهج الذي تضمنته مقدمة ( نازك ) :

إن أهم ما يلفت النظر أن الشاعرة طرحت تجربة الشعر من جانب شكلي فقط تناول بشكل أساس الوزن والقافية ، وربط ذلك ببعض المفاهيم الحديثة ... عن اللفظة والصوت . وعن الإيحاء والرمز ... والغموض — وإن هذه المفاهيم كانت تعبيراً عن تأثر الشاعرة بقراءاتها لنماذج الشعر الأجنبي ... وما نحسبها أنجزت كثيرا في هذا المجال لأن النماذج الأولى التي طرحتها للتحليل في هذا المجال — لولا جانب الصياغة — لا تفضل إن لم تكن دون مستوى عدد من النماذج العربية التي سبقتها سنوات في مجال التجديد .

لقد كان النقص عند نازك يتمثل بأنها لم تستوعب العيب الأساس في القصيدة العربية الذي لم يكن الوزن والقافية واللفظ هي وحدها المسؤولة عنه . لقد أثارت نازك قضية التجديد في مقدمتها دون أن يكون لها مفهوم متكامل

عن هذا التجديد الذي تريده . وكانت الحدود التي اقترحتها لا تكفل إحداث تغيير أساس في طبيعة القصيدة العربية بل تتحرك في مجال التهيئة لذلك . وللباحث أن يعزو ذلك إلى عوامل عديدة ... من أهمها أن ( نازك ) لم تكن تحمل نظرة متكاملة إلى الحياة تفسر بها على ضوئها الظواهر وتحللها وتقرح طرق تغييرها .. بل إنني لأزعم أنها لم تكن تنطوي على صورة واضحة لطبيعة العمل الشعري كظاهرة حضارية ... ولا على وظيفة الشعر في الحضارة ( إن الشعر عندها وسيلة وليس بغاية ) ... بينما يقدم محمود أمين العالم آراء أكثر نضجا وتكاملا . مما احتوته مقدمة ( شظايا ورماد ) .. وربما كان ذلك ناجما عن أن ( العالم ) على عكس ( نازك ) يتبنى منها واضحا ... فهو أقرب الى فهم متكامل للعمل الشعري ووظيفته الحضارية على الرغم من أنه اعتبر تحديد الشكل كفيلا بأن يوصل الى تطور في طبيعة الشعر العربي حيث نلتقى هنا بشكل ما مع ( نازك ) .. إن ( العالم ) حين ينص على أن قيمة الشعر هي بمقدار ما يأخذ من الحياة ويعطى لها ... فهو إنما يعبر عن فهم جليل لمنطق الحضارة وقوانينها ... وهذا يجعلنا نحس اختلافه عن ( نازك ) التي ترى أن الحياة لا قانون لها وأن الشعر لا قانون له يحركه على المستوى نفسه . وهو يتجه في مجال أوسع مما اتجهت خلاله ( نازك ) إلى آفاق التجديد ... حين ينص على فتح البيت الشعري وجعله يفضى إلى الأبيات الأخرى إفضاء تركيبيا وتصويرا . فهذه الدعوة أكثر من القول بالتلاعب بعدد التفعيلات لفرض تلافي الحشو . وهذا يشجع على الاعتقاد بأن تصور ( العالم ) عن عملية التجديد هذه كان أكثر تكاملا وأكثر ارتباطا بعملية التجديد كنظرة عامة . ص ٣٣ — ٣٦ » .

وفي الفصل الرابع الذي خصصه الباحث يوسف الصائغ من رسالته يعرض لتجربة نازك الملائكة في الحب فيقول ص ١١٦ — ١٢٠ :

« ... تقدم لنا تجربة نازك الملائكة في الحب فرصة للدراسة هذا الموضوع من زاوية جديدة ... وتنبه أهمية ذلك في رأينا أن دراستنا لتجربة الحب عند شاعرة ( امرأة ) يمكن أن تكمل الصورة النفسية التي كان يعانها الشعراء

خلال سنوات الخمسينات ولا شك في أن قصائد نازك عن الحب هي قصائد صادقة ... على أننا لكي نفهم جيداً طبيعة تجربة نازك ومن ثم قصائدها في هذا المجال يجب أن نتذكر أن الفتاة في العراق كانت محرومة اجتماعياً من حرية العلاقة العاطفية ... وهي لهذا غير مخيرة في كتمان ما تعانیه ... فإذا عبرت عن ذلك جهدت في أن تغلف تعبيرها ... فلا تصرح بل قد تلمح إليه وأنه حين تملك فتاة أن تعلن عن حبها بهذا القدر أو ذلك من الصراحة فإنها تحتاج في الواقع إلى قدر من الجرأة والثقة بالنفس ... وهذا ما احتملته نازك في قصائدها .. فعبّرت بجرأة نسيية عن تجربتها — وكل ما تملكه من اعتذار امام المجتمع أنها شاعرة وأن الشعر خيال وكذب ... إنه لمن الواضح تماماً أن أزمة الحاجة إلى الحب لدى الشاعرة لا بد أن تكون أعمق رغم أن الظروف كانت تهب الشاعرة قدراً من الثقة والحرية أكثر مما يتوفر لسواها من الفتيات . ولكن هذا الواقع كان لا يعنى أن الشاعرة ملكت حرية أن تحب وأن تمارس كفاءتها في علاقتها العاطفية بالقدر الذي تمارس فيه كفاءتها الفكرية وثقافتها وطاقتها الشعرية .. لقد كان عليها لهذا أن تنتظر الحبيب وأن تحلم به وتبحث عنه بين أحاسيس متناقضة من الرغبة والزهد ... من الأمل والحيبة .. من الثقة والتردد ... من الرضى والسخط ...

والحبيب والرجل حاضر في أغلب قصائد الشاعرة ... وإنها لتخاطبه وهي في دوامة من مشاعرها المتناقضة ... ومن خلال القصائد تلبو الشاعرة مقيدة الى ذكرياتها ... وهي ذكريات تجربة فاشلة مرت ... تعطى في نفس الشاعرة أرجاعاً مختلفة ... إنها صراع بين الذات وصراع مع الحبيب ... وتظل الشاعرة مشدودة الى تناقض أحاسيسها ... فهي تكره ذكرياتها وتحبها ... وهذه الذكريات التي ترقد في الأعماق مشلولة ضائعة حيرى .. لها صدى جامد الوقع . وهي رؤى عابرة .. هي في واقع القصائد حضور دائم لا تنفك الشاعرة تلجأ إليها ... لا يغير من حاجتها الى مادتها ان الشاعرة لا تفتأ تشكو منها وتشججها .

وهي مشدودة الى تناقض مشاعرها تجاه الحبيب : فهي إذ تؤكد عليه معنى الخيبة والا جلوى لا تجدد ازاء مشاعرها بأساً من أن تقدم للحبيب تحديداً ....

إن الشاعرة إذ تتوجه بنداءاتها هذه الى الحبيب إنما تتوجه الى نفسها وتتقاضاها التمرد والثورة عبثا ... وتتعب الشاعرة ... فيقودها التعب الى نوع من التأمل ... ويهبها المهرب الذهني بطريقة لا تخلو من دلالة نفسية ... وخلال هذا يكون الحلم والشوق هربا ذا لذة صوفية ... وقد تخضع الرغبة في الحلم إلى تعقيد الحاجة وتتسحق تحت ضغطها فيتحول الحلم إلى كابوس كما في قصيدتي ( صلاة للأشباح ) و ( لعنة الزمن ) ... وحين يغلو كل شيء مسحوقا تحت هذا النزوع المشلول لا يتبقى سوى التمرد والأسئلة وتعكس قصيدة ( النهر العاشق ) نموذجاً آخر للتعويض النفسي عن الحاجة إلى الرجل بشكل عام ... فإنه لما يلفت الانتباه مقدما الطريقة التي لوت بها الشاعرة موضوع الفيضان الذي عانى منه الناس عام ١٩٥٤ وكيفته لمشاعرها الشخصية تماما فعوض عن الانسياق مع ما انساق اليه أغلب الشعراء في تصوير ما صاحب و أعقب الفيضان من يؤس .. رأت الشاعرة في النهر ( عاشقا ) وأسبغت عليه المحبة والرضا والحنان ... وهي قضية تثير الانتباه للمرة الثانية ... لأنه أليس غريبا أن تجمد الشاعرة في قسوة الفيضان وما يحدثه من تدمير حنانا وألفة ؟ ... أليس في ذلك إعجابا بالقسوة ومدارة للقوة وإعجابا وافتئانا بها ؟ ... تجسد الشاعرة النهر على هيئة رجل عاشق .. وتقدم له خلال ذلك من الصفات ما يزيد من تجسيده ... فلهذا الرجل ذراعان مبسوطتان في لمعة الفجر ... وقدماه رطبتان ... وشفته تسكبان قبلاطينية .. ثم ترتبط هذه الصفات بمستلزمات أخرى أشد دلالة ... وواضح أن هذه الصور والمفردات مشحونة بدلالات نفسية قد لا يجانبنا التوفيق إذا ما رجعنا بها الى نوازع مكبوتة ... وتثير انتباه الدارس في قصائد الشاعرة رموز لا تخلو من دلالة نفسية ... إن لم يكن من دلالة جنسية ... لعل الشاعرة لم تكن تعيها أو تريدها ... إن أشد الرموز وضوحا عند نازك هما الأفصوان والسمكة ... ان الرمزين يتحققان عبر جو أشبه ما يكون بالحلم ... بل إنه الكابوس . في قصيدة ( الأفصوان ) يثير القارئ اختيارها ( الأفصوان ) بالذات وفي مقابلة اختيارها ( اللابرنت ) ... وأن الأفصوان يتبع المرأة الى هذا ( اللابرنت ) الضريع الذي تلجأ اليه وهو علو لجوج .. خفي عنيد ... صامد كصمود

النجوم ... كصمود الزمن ... وهو علو مخيف ... إن الشاعرة لا تدرى أين  
تهرب بعد أن ملت الدروب وسعمت المروج فالأفعوان يقتضى خطواتها .. فلا  
انتحاق من يديه على جبهتها الباردة وأهدابه الحاقدة ...

أما في قصيدة ( لعنة الزمن ) فتكون ( السمكة ) الرمز الرئيسي خلال جو  
كابوس قوامه النهر والأشباح والسيقان الصفر ... وهما اثنان هي والحبيب وقد  
أوشك الليل .. وإلى جانب ذلك يمكن ملاحظة رموز وألفاظ أخرى لا تفتأ  
تتكرر في القصائد .. من ذلك الجرح والفراغ والكأس والدم والجوع  
والظلمة .. على أن أكثر هذا الشعر كان يحتق بتجربة محدودة نفسية قوامها  
الإخفاق والشكوى بحيث لم تستطع أن تهب موضوع الحب شموله ... ونخرج  
به عن خصوصيته ... وبحيث كان يبدو أن قصيدة واحدة يمكن أن تغنى عن  
قصائد لفرط ما تميزت القصائد بالتكرار واللجاجة العاطفية ... »

وفي معالجته لقضية الوزن يقول يوسف الصايغ ص ١٣١ : « إن مما تجدر  
ملاحظته هو أن أكثر الشعراء الرواد إن لم يكن كلهم ظلوا لعدة سنوات  
متأثرين بنمطين من الموسيقى الشعرية ... أحدهما النمط التقليدي .. وثانيهما  
النمط الحر ... ولهذا وجدنا عدداً كبيراً من الشعراء الشباب يكتبون في وقت  
واحد قصائد تقليدية وأخرى حرة ومما يلفت الانتباه أن شاعرة مثل نازك  
الملايكة لم تنتج من القصائد الحرة خلال عدة سنوات سوى عدد ضئيل قياساً  
لقصائدها التقليدية ... كما أن عدداً كبيراً من القصائد الحرة التي كتبها الشعراء  
خلال الخمسينات كانت أقرب إلى النمط التقليدي منها إلى النمط الحر . »

وله بسبب هذا حين أصدرت الشاعرة دواوينها الشعرية الثلاثة : الأول :  
« عاشقة الليل » سنة ١٩٤٧ بغداد ، والثاني : « شظايا ورماد » سنة ١٩٤٩  
بغداد . والثالث : « قرارة الموجة » بيروت سنة ١٩٥٧ ... وأصدرت عام  
١٩٦٢ « قضايا الشعر المعاصر » ... رأى النارسون والنقاد أنها تصدر عن  
« عالمها الخاص الذي بنته بنفسها ( كما يقول الدكتور جلال الخياط في كتابه :  
الشعر العراقي الحديث ص ١٥٩ ) ذى حدود ضيقة جداً قوامه اليأس والألم  
والعيش في ذكريات الماضي ، والوحدة التي لا تجد لها تفتحاً إلا في الصراحة

الشعرية ... وتكرر ألفاظ الغربة وخيبة الأمل — والوحدة القاتلة واليأس المرير .. وهي تمشي في حلم أبدي دائم ... وتحرق البخور وتقيم الشعائر والطقوس لمقدم الحزن لها صغيرا .. وتعيد معاني سبق إليها شعراء كثيرون كالمرعى والحيام وإيليا أبي ماضي . إن الشاعرة ذات حساسية مفرطة ... وهي رومانتيكية تبحث لها عن عوالم بعيدة لا ظل لها في الواقع قد ترتفع أحيانا إلى مستوى الأعراض النفسية غير المألوفة ... وقد عانت من الغربة — وهي في وطنها وبين أهلها — كثيرا .. حتى عشقت الحزن . ( وعاشت في غربة . الآخرون حولها أغراب . العالم حولها غريب . في سائر القصائد تمر بها وحيدة تغني مشاعرها فقط ) على حد قول خالدة سعيد في ( البحث عن الجنور ) . كما التقط ذلك منها الدكتور جلال الحيايط . والشاعرة اذن تحيا مشكلتين : الغربة هذه التجربة التي تعقدت حتى غدت مشكلة .. والقلق والبحث عن الجديد النابعين من الملل والرغبة في الحياة ولا من جديد : فلتلذذ الشاعرة بالخيال البعيد عله ينقلها من السأم .. ولتشيد ( يوتويا ) في كل يوم . وهذه اليوتويا كما تشرحها الشاعرة :

( كلمة اغريقية معناها : لا مكان . استعملتها للدلالة على الوحدة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامي ) .

ومضى الدكتور في اقتباس رأى خالدة سعيد : ( ونتيجة لهذه الغربة والملل لاذت الشاعرة بعالمها الخاص ) .

وظلت تدور وتدور في ذلك العالم الخاص معبرة عن الحرمان واليأس ... ويلتقي في ذلك مع مارون عبود في كتابه ( على الطائر ) وكتابه ( مجدودون ومجترون ) حين يقول : ( فلتنزع الشاعرة نظراتها السوداء لترى بهجة الكون فقد كاد يكون موضوعها واحدا . إن المائدة ذات اللون الواحد لا تشيع النهم . وهي خضراء جديدة ... ولكنها مثقفة تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يلور حول موضوع واحد ... الحزن والكآبة . )

شعر نازك إزدن في معظمه تجربة تكرر نفسها لأنها شكت وبكت وتأوهت ولم يتطور الحزن عندها الى أشكال فنية مبدعة ... بل حصرت نفسها في قوقعة

الدموع ولا شيء غير الدموع كناكحة على ميت موهوم في مأتم دائم .

(ويلتقى الدكتور مع خالدة سعيد ) في أن انكفاء نازك على نفسها رفض للحياة بشكلها القائم لكنه رفض ليس فيه مواجهة للمشكلة بل ابتعاد عنها ... وفي نهاية المطاف تحولت الشاعرة الى ما يشبه الإحساس بحب النفس ... فأحبت نفسها بعد أن عجزت أن تحب أو تحب .. حتى عندما تغنى خارج نفسها بشكل موضوعي يبدو إحساسها إطلالة من النافذة لأنه يأتى وصفيا يلم بالموضوع من بعيد كما يبدو في قصيدة النائمة في الشارع ... على حد تعبير خالدة سعيد ...

ولكن اختلف أسلوب الزهاوى وأشعاره عن أسلوب الشاعرة في معالجة قضايا المرأة حيث يكتفى بأفعال الأمر والنصائح والإرشادات المباشرة بينما الشاعرة تعرض المشاكل بأسلوب حزين يصور المأساة ويثير النقمة في نفس القارئ ضد هذه العادات ... مع ذلك فمازالت الشاعرة تكرر تجربة الحزن في قصائدها ولم تحاول أن ترود مجالات أخرى ولم تتطور تجربة الحزن عندها بل بقيت جامدة تنور في إطار محدود ... ولعل مفهومها للشعر خاطيء من البداية ... ولعل هذا المفهوم هو الذي جعلها تعيش في عالم خاص ضيق لم تبارحه ... فالشعر عندها ... كما تقول هي نفسها ... وسيلة وليس بغاية ... وسيلة للتعبير عن حزنها حتى إذا تخلصت من هذا الحزن لم يبق للشعر معنى ... فالشاعرة لم تكن مخلصه لفنها ولم تهدف إلى نظم الشعر لتبدع لنا نماذج شعرية خالدة .. إنما اتخذت من الشعر واسطة للتفيس عن أحزانها ... ولقد أصبحت الشاعرة قليلة النظم في الأعوام الأخيرة ( سنة ١٩٧٠ ) . كان الشعر عند نازك أشبه بالخمرة للمحزون يد من عليها لينسى آلامه حتى إذا تخلص من تلك الآلام لم يعد بحاجة إليها ... وقد يصبح شربه عادة ليس غير ... »

ولعل الدكتور جلال الحياط قد أحس بقسوته في الحكم على شعر نازك فجعل ينقل ما قيل الى جانبها فنقل قوله الدكتور احسان عباس فيها من أنها كانت أجراً المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم ... كما

ينقل قولة الدكتورة عائشة عبد الرحمن .. إن الشاعرة نازك قد أدخلت فيما جديدة على الأدب العربي ...

وبعد أن قال إنها قليلة النظم في الأعوام الأخيرة عاد يقول في الهامش إنها قد صدر لها مؤخرًا ديوان جديد ... لعله يعنى ديوانها « شجرة القمر » الذي صدر عن دار العلم للملايين .. بيروت سنة ١٩٦٨ ... والذي ألحقت به ديوانها التالي : « مأساة الحياة وأغنية للإنسان » عن دار العودة — بيروت سنة ١٩٧٠ ..

ثم عاد يشير إلى أنها هاجمت الشعراء الجدد لأنها فشلت في أن تكون رائدة لهم وحاولت أن تستدرج أولئك الشعراء الى اتباع ما جاء في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » . الذي قال فيه محمد النويهي : .... لما وقفت عن انتاج الشعر الجديد ولم تستمر في تنميته خطوات هامة ... لم ترد لزملائها أن يستمروا في محاولات التنمية وحاولت أن تفرض عليهم من القواعد ما يلزمهم بالثبات على ما وصل جهدا الشخصي ويحرم عليهم أن يزيدوا عليه انطلاقا ... واحتجت لمحاولتها هذه بمجمع غريبة لو طبقناها لرفضنا جهدا نفسه ... منها أن الأذن العربية تنفر من تلك التشكيلات الجديدة التي جاء بها غيرها من الشعراء الجدد ... بل حاولت أن تكون في بعض قواعدها أكثر تضيقا من الخليل بن أحمد نفسه ... ومضت تكيل لزملائها متعدد الاتهامات ... من ضعف الحاسة الموسيقية والإهمال وعدم الانتباه والجهل بالعروض أو عدم إتقان دراسته وقلة الاطلاع على التراث الشعري السليم ... إلى آخر ما رمته به . ( مجلة الآداب عدد ٣ سنة ١٩٦٦ )

لعلنا أشرنا من قبل إلى أن نازك لم يبلغ بها الحزن الذي اشتمل عليها في دواوينها التي صدرت في السنوات قبل ١٩٧٠ والتي امتدت مالا يقل عن ربع قرن من الزمان .. لم يبلغ بها الحزن حدا يتحول فيه إلى جدلية بحيث يفجر الحزن غضبا ويفجر الغضب تخطيطاً للتغيير انطلاقا من الوعي المتوحد بالجماعة القادرة على الاشتغال بإرادة التغيير الى أفضل وأنبى وأعدل من زاوية الرؤية المطلقة على مجالات التوعية والتعبئة والتخطيط في ظل فكر يقظ يرصد حركة



التاريخ ويخترقها برمح الفن الذي يرصد كذلك حركة التعبير الفني ويخترقها .  
هذه الجدلية لم نظفر بها ... ولذلك لم نظفر بإرادة مشتتة قادرة متمكنة ...  
تتجاوز جدران هذا الحزن ... إلى خلق النقيض .. وإنما هي طفرات وفورات  
لا ينتظمها منهج حياتي فكري اجتماعي يجعلها تنتقل من موقع الى موقع متقدم .

في المقدمة التي كتبها نازك لمجموعتها :

( الصلاة والثورة ) الصادرة عن دار العلم للملايين — بيروت ١٩٧٨ تقول :  
إن هذه المجموعة هي أول قصائد أنظمتها بعد انقطاع عن الشعر استمر ثلاث  
سنوات من ١٩٦٩ الى أواخر ١٩٧٢ وكنت خلال هذه الفترة لا أشعر بدافع  
يخرجني في دروب القصيدة ... وفجأة تفجر الشعر في نفسي .. وقد اكتملت  
لي هذه المجموعة من قصائد سنة واحدة هي ١٩٧٣ باستثناء ( قبة الصخرة )  
في ١٢ / ١١ / ١٩٧٢ ... كذلك تجمعت لدى مجموعة شعرية ثانية من  
قصائد ١٩٧٤ وسيكون عنوانها « يغير ألوانه البحر » ... وبدأت الآن  
مجموعة ثالثة من قصائد ١٩٧٥ وآمل أن أقدم هذه المجموعات للطبع بحسب  
تسلسلها الزمني ... ولسوف يجد القارئ أن كل قصائد هذه المجموعة شعر  
حر عدا قصيدة واحدة يتيمة هي ( الخروج من المتاهة ) فهي من شعر  
الشطرين الخليلي ... وسيلاحظ القارئ أن قصيدتين في هذه المجموعة — هما  
( الملكة والبستان ) و ( سبت التحرير ) — غريبتان في شكلهما العروضي ..  
والحقيقة أنهما كلتاهما ( بند ) وليستا من الشعر الحر ... ولعله لم يحاول  
شاعر قبلي أن يحول البند الى شعر خالص يخرج عن إطار الشعر الإخواني ورتابة  
موضوعاته وجهود صوره وتقليدية أفكاره . »

فنازك قلقة تحس أنها إنسانة جديدة في عام ١٩٧٤ ... حلت محل الشاعرة  
القديمة في نفسها ... وما أظن أنها كذلك ... فهي مازالت نازك الأولى ولكن  
في أشكال خارجية متجددة في الظاهر ثابتة على حال من حيث الموقع والمواقف  
وزوايا الرؤية ودرجة الوعي « والاستجابة لقضايا العصر وطرقه في الرؤية  
والتفكير والتعبير والتلوق ... » فالشكل أخذ عليها كل الدروب وشغلها في  
جميع مراحل حياتها الشعرية ... فهناك الكثير من حالات الانفصام ..

« انفصام الشكل عن المضمون » في جميع دواوينها ... وهي ثمرة « لحالات الانقطاع بين الشاعر والحياة » .

صحيح إن ثقافة نازك واسعة مكتبها من استخدام « مختلف أدوات التعبير المعاصرة مثل الرمز .. والأسطورة ... والحلم ... والفكر ... والحوار .. وما إلى ذلك » .. لكنه كان استخدما في الواجهات وفي البنية الخارجية ... ولم يدخل في صميم الإيقاع الداخلي .

لقد عاشت نازك الواقع الحديث ... ولكنها لم تحدد موقفا معينا من العالم ترتبط به ومواقع الناس الماضين معها في حركة السير التاريخي باتجاهه المتقدم . ولقد أولت كل عنايتها الى التشكيلات المستبطة من الوزن ...

لم تكن نازك بنت الفريق ... وإنما كانت تحب التفرد والتميز والموقف الذاتي .. فحين عرضت لعروض الشعر الحر أرادته وساما وحلية وزينة تنفرد به ... وأصررت على أن تظهره ثمرة لتجربتها الذاتية .

« وحللت عروضيا ما ارتكبه هي من هفوات خارجية على العروض القديم وحرمت ما تعارف عليه شعراء كثيرون وقيدتهم بما يريده ذوقها العروضي والشعري . وبعد أن أصبحت تجربتها تسير نحو النهاية واستسلمت نازك الإنسانية للواقع أصبحت تسير وفق قانونه ورحلت عنها الثورة والتمرد مع ذهاب شبابها ... أصبحت نازك تشتاق الى الوزن الواحد وكشفت ووضحت الأخطاء التي وقع بها الشعر الحر حسب تصورها ... إن نازك في الفترة الأخيرة أصبحت تشعر أنها في قفص الاتهام لتدافع عن نفسها بحجارة أصبحت تقول : ( ولا أذكر أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي .. وسبب هذا أنني أولا أحب الشعر العربي ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة ، ثم إن الشعر الحر يملك عيوباً واضحة أبرزها الرتابة والتدفق والمدى المخلود . ) » ( ماجد السامرائي : نازك الملائكة ... الموجة القلقة . )

لقد تحدثت نازك عن اهتمامها الكبير بالقافية ... ولكن هذه القافية لدى نازك كتشكيلاتها المتنوعة في الوزن ... لم تتمكن من نقل قصيدتها الى دائرة

« لقد كانت القصيدة الجديدة حاجة طبيعية لا من أجل تغيير نمطية الإيقاع وتغيير نمطية القافية بل تغيير في جوهر القصيدة العربية .. في بنائها .. في فكرها .. في موقفها الداخلي .. هذه هي الأساس الحاجة التي قادت الى تغيير القصيدة العربية وتغيير بنائها وصورها الفنية وصور العالم فيها ... » ( الدكتور عبد العزيز المقالح : قضايا أدبية — أزمة القصيدة الجديدة . حيث يورد رأى الدكتور حسين مروة في هذا الصدد .)

ولعل هذا التنقل الذى تأرجحت في أرجوحته نازك كان ثمرة للتأرجح في حياتها بين الحاضر والماضي .

ولذلك كم كانت تشعر نازك بالفرح الغامر حين تخرج من مغامراتها التشكيلية بشكل جديد « ... لأن إضافة وزن جديد الى أوزان الشعر الحر سيوسع مدى هذا الشعر .. والحقيقة أنني لا أدعو أي شاعر الى استعمال الوزن الأول المختل .. وهو ابتكار منى ولم يستعمله الشعراء قبل بحيث تكون أمامي نماذج وأكون مجهزة بتجارب » .

جاء هذا في تقديمها لمجموعتها الشعرية : يغير ألوانه البحر — بغداد ١٩٧٧ والتي كتبها في الكويت ٩ / ٦ / ١٩٧٦ .

وكم كنت أود التخلص من أثر الدارسين الذين سبقوني ومن أحكامهم ... وكم مضيت الى دواوين نازك أقرأها وأستوعبها وأحاولها لعل أتخلص من الحكم بأنها في قصائدها لم تخرج عن قواعد التشكيل التقليدي للقصيدة فيما كان حراً وفيما لم يكن حراً ... وأنها مضت في بنية القصيدة على شكل معمار تراكمى .. فسيفسائى ... مفروش على وجه الأرض يتسع ولكن لا يمتد .. يتراكم ولكن لا يمتد ... يتوزع ولكن لا يضبطه إيقاع داخلي يمضى به من موقع متقدم إلى موقع أكثر تقدماً ... ولذلك عدت التقى مع الأخ الباحث ( يوسف الصائغ ) وأوافقه حين قدم نموذجاً لهذا النوع من المعمار الشعرى قصيدة ( يوتويا في الجبال ) من مجموعة « شظايا ورماد » فقال :

« ... فالشاعرة تتابع خواطرها إزاء عين الماء المثلجة المتحللة بين صخور  
سرسنك الملونة ... فهي تناشد هذه العيون أن تتفجر وتشيد يوتويا .. ثم أن  
تسجل مأساة هذى الحياة . والقصيدة تستند الى مرتكزين هما : « تفجري  
يا عيون .. يا مياه وشيدى يوتويا في الجبال ) . والشاعرة تعتمد التفريع شأنها  
شأن كل قصائد المخاطرة .. وواضح أن الشاعرة كانت تستطيع أن تحتم  
قصيدتها عند أي تفريع من هذه التفريعات .. وأن تستبدل الخاتمة التي اختارتها  
دون أن تتأثر القصيدة » .

إن الحدائث لدى نازك تآتى من التشكيل لا من جوهر القصيدة في بنائها وفي  
فكرها وفي موقفها الداخلي .. فهي ترى أن بحر الخفيف أكثر ملاءمة  
للمطولات ... إذ يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث ...  
ثم تقول :

« ... ولا يخفى أننا إنما دعونا الى الشعر الحر لتمكن الشاعر العربي من إيراد  
جمل طويلة دون تقطع .. »

إن تكرار التفاعيل دون التقيد بعدد معين .. وإباحة الزحاف المباح في  
العروض الخليلي ... وعدم الالتزام بوحدة العروض أو الضرب بحيث تكون  
تارة ( فاعلان ) وتارة أخرى ( فاعلن ) ... والخروج على وحدة الروى ...  
وعلى وحدة التشكيلة كما في الموشح وما الى ذلك من تحرر جزئى في دوائر  
الوزن والقافية أو من تحرر أوسع ... كل أولئك لا يشكل مفهوم الحدائث في  
بنية القصيدة التي أشرنا إليها بصورة غير مباشرة في المنهج والمداخل في أول هذا  
البحث .

ولعلنا في كل هذا لا نبتعد كثيرا عن مجال الرأى الذي تورده الشاعرة في  
مقدمات مجموعاتها المختلفة . حيث تقرر أن « مأساة الحياة » كانت صورة  
واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتها في سن العشرين وما تلت من  
سنوات ... حين كان من مشاعرها إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت وهما  
مفتاح هذه الصورة الأولى المطولة : صورة سنة ١٩٤٥ ... وحين أصدرت  
مجموعتها « شظايا ورماد » عام ١٩٤٩ دعت فيها إلى الشعر الحر .

وفي عام ١٩٥٠ تقول شاعرتنا إن أسلوبها الشعري قد تطور تطورا كبيرا عما كان أيام نظمها للمطولة ... فأصبحت مواردها الأدبية أغزر ... وأسلوبها أكثر صورا .. وثقاقتها : أغنى . فلم تعد راضية عن ( مأساة الحياة ) ولذلك قررت أن تعيد نظمها بأسلوب جديد ... فكانت صورتها الثانية . وعندما مضت في نظمها لاحظت أنها — رغم وحدة الموضوع — قد أصبحت قصيدة ثانية تختلف كل لفظة منها عن ( مأساة الحياة ) فرأت أن تبها عنوانا جديدا خاصة وأنها بدأت تنظر الى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من تفاؤل ... على حد قولها .. بحيث لا تحتل أن تستبقى العنوان القديم ... ولذلك سمتها ( أغنية للإنسان ) . وقد مضت في نظمها حتى بلغت أبياتها ( ٥٨٦ ) بيتا من الوزن الخفيف نفسه . وعند هذا بدأت تشعر بالضيق .. فقد لاحظت أنها مقيدة بالنسخة الأولى ما دامت تعيد نظمها فليس في وسعها أن تخرج عن الإطار العام للقصيدة الأولى . وكان عليها في ( أغنية للإنسان ) أن تبحث عن السعادة فلا تعثر عليها . بينما كانت قد بدأت — فيما تقول — تترك أن السعادة ممكنة ولو إلى مدى محدود فكيف توفق بين الموضوع القديم وآرائها الجديدة ؟ . واستعصى عليها الحل وقالت لنفسها إنها لا تستطيع مواصلة القصيدة ولا بد لها من تركها . وكان ذلك .. إذ توقفت عن النظم وتركت القصيدتين خمسة عشر عاما : من سنة ١٩٥٠ الى ١٩٦٥ .. وقد كانت خلال هذه السنوات تشعر بالضيق كلما تذكرتها لأن ( مأساة الحياة ) كانت أجمل شعرها في مرحلتها الأولى كما تقول .. وهي مرحلة ( عاشقة الليل ) وكانت نسخة سنة ١٩٥٠ أجمل شعرها في مرحلتها الثانية . ولذلك عز عليها أن تبقى محبوبة عن القراء ... لكنها لاحظت أن أسلوبها الشعري قد تطور وتغير ما بين سنة ١٩٥٠ و سنة ١٩٦٥ ... فلو أتمت ( أغنية للإنسان ) لظهر عليها فارق الأسلوب . وبقيت حائرة ماذا تصنع. ثم قررت أن تنشر ( مأساة الحياة ) كما هي دون تعديل . وجلست ذات صباح تنسخها معدلة كلمة هنا وشطرا هناك دون أن تعيد نظمها كما صنعت سنة ١٩٥٠ . ولكنها ما كادت تمضي صفحات حتى بدأت التغيرات تتسع وتشمل كثيرا من الأبيات . وبعد يومين وجدت نفسها تغير القصيدة القديمة تغييرا كاملا دون أن تستبقى من المطولة الأولى

لفظة واحدة . وهكذا ولدت الصورة الثالثة من القصيدة عام ١٩٦٥ .

ونمضي نقول : « ولسوف يلوح للقارئ أنني أقرب الى التفاضل في هذه القصيدة . والواقع أن آرائى المتشائمة كانت قد زالت جميعا وحل محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة . ولذلك راح جو مأساة الحياة يتبدد تدريجيا ، وقررت أن نمد الشاعرة ( نقول ذلك عن نفسها ) السعادة في هذه القصيدة . وعندما بلغت ستائة بيت أو يزيد شغلتنى الحياة بأعمال وظروف معقدة فاضطرت إلى ترك المطولة والانصراف إلى مشاغلي . ومنذ ذلك لم أعد إلى المطولة .

واليوم إذ أقدم الصور الثلاث إلى المطبعة أحس أنني أقدم عملا أدبيا متكاملًا .. وهذه المطولة بصورها الثلاث تدل على خط التطور في شعري ما بين السنوات العشرين من سنة ١٩٤٥ إلى ١٩٦٥ » .

ونمضي نلذك فنقول :

« ... وأود هنا أن أقتبس نماذج من موضوع واحد من القصائد الثلاث ليرى القارئ اتجاه التطور في شعري عبر عشرين عاما : ورد في ( مأساة الحياة ) عام ١٩٤٥ في موضوع البحث عن السعادة عند سكان الأديرة :

حدثوني عنكم فقالوا حياة من نعيم وأنفس من نقاء  
عجبا أين ما يقولون؟ مالى لا أرى غير حيرة الأشقياء

أما في نسخة ١٩٥٠ فهذه هي الصورة التي صورت بها مشاعر الرهبان ومملكتهم التي تقوم على الكبت والحرمان :

شيدوها من كل لفظة شوق في العيون الحبيسة المحرومة

وتمنوا ألا تمر بها ريم — ح عيرية الصدى والنشيد

أما في نسخة عام ١٩٦٥ فقد تحولت هذه المعاني إلى الصيغة التالية :

عجا أين ما سمعت هنا شو ق ونار وأعين مفتونه

وهوى قينوه عطشان محرو ما فأين السلام أين السكينه

ولكن الذي يلاحظ أن نسخة عام ١٩٦٥ قد لمحت تلميحا واضحا إلى أن

هذه الشاعرة لا تنتظر بعيدا ولا عميقا وهي تبحث عن السعادة ( وهذا قول نازك في نازك) وإنما هي متشائمة لأن نظراتها تقع فوق السطح ولا تغوص عميقا وراء المظاهر الخادعة ... وهذا التطور في النظرة هو التمهيد لفكرة عبور الشاعرة على السعادة في ختام القصيدة . وقد يتساءل متسائل : لماذا بقيت متمسكة بالبحر الخفيف في القصائد الثلاث دون أن أخرج عنه إلى بحور أخرى . وجواب هذا أنني رأيت هذا البحر أكثر ملاءمة للمطولات فهو يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث ، ولا يخفى أننا إنما دعونا إلى الشعر الحر لنتمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع .  
( يحمّدون في ١١ / ٨ / ١٩٧٠ نازك الملائكة ) .

ونحن لا نجد تغيرا في الموقع من الحياة ... ولا في المواقف ... ولا في زاوية الرؤية .. ولا في الفكر الاجتماعي ... ولا في درجة الوعي .. ولا حتى في العلاقات اللغوية والصور والتراكيب ... في هذه المراحل الثلاث ... وإنما هي تنوع في التشكيل الشعري .. وتفرع في الصور الشعرية ... وتغير لا يمس الجوهر ... فالنفاؤل الشكلي الذي تشير إليه لم يغير من حقيقة المأساة .. ولم تتحول الأغنية للإنسان إلا إلى لحن ذي إيقاع داخلي ذاتي فردي حزين :

أطفئ الضوء أيها الشاعر المتعب وارحم قوادك المروعاً

.....  
فلماذا أراه كالطيف ذبلاً ن طوته انطفاءً وسكون

.....

ويرى الزهر ذابلاً بعد أن كان يذيع الشذى ظللاً نديه  
فيري قصة الذبول وتذوي في مناه أسطورة الأبدية

( نازك ١٩٦٥ )

إن عكوف نازك على تشكيل القضية الواحدة في عدة صور على مر السنين مكنتها من الدربة والقدرة والاتقان على إقامة أشكال متعددة للموضوع عنه . وهي دربة يشهد لها بها كل متتبع لمسيرها الشعرية . ولعل الحوار الذي كتبتة عام ١٩٥٧ لتجعله مقدمة للطبعة الأولى من ( قرارة الموجة ) .. حين حاولت فيه أن

تشخص تطورها النفسي بين الفترة التي نظمت فيها هذا الشعر ( ١٩٤٧ — ١٩٥٣ ) والفترة التي كانت تمر بها عام ١٩٥٧ حينما كانت تنظم قصائد ديوانها الرابع ( شجرة القمر ) ... لعل في إيراد أطراف من هذا الحوار ما يؤكد هذا الذي نذهب إليه . وتقول نازك في هذا الصدد .. أي صدد الفروق الزمنية التي تقوم بين شخصيتها الفكرية في ( قرارة الموجة ) . وشخصيتها الجديدة عام ١٩٥٧ .

« ... ولذلك سميت بطلّة قرارة الموجة بـ ( الأولى ) وبطلّة عام ١٩٥٧ بـ ( الثانية ) فشخصت الفروق بين ذهنيهما ..... »

ونشرت الحوار سنة ( ١٩٦٧ ) لما يليقه من أضواء كاشفة على هذا الشعر : الأولى: إلى أحب أن أحدثهم عن ( الموجة ) ... عن النقطة العليا التي اسمها القمة والنقطة السفلى أو ( القرارة ) . القمة التي تصلها الموجة ومائها مندفع إلى أعلى ، والقرارة التي تصل إليها حين تستجم حركة الاندفاع المتوتر .

..... القمة ؟ لا شيء على القمة إطلاقا إلى أكتب قصائد باردة حين أبلغها . وما القمة بعد ؟ إنها بداية الانحدار . أما القرارة فليست إلا الاستجمام الذي ينطوى على بلرة التحفز إلى الانبثاق الحار والصعود إلى القمة التالية .

الثانية: سيقولون حين يسمعونك : ما قيمة الصعود إن كانت القمة نفسها باردة ؟

الأولى: مهما يكن فإن عنواني ( قرارة الموجة ) متفائل .  
الثانية: هكذا كنت تقولين عن ( شظايا ورماد ) إن لم أخطيء .  
إني أحب أن أغير عنوان الديوان من ( قرارة الموجة ) إلى ( طريق العودة ) فما رأيك ؟

الأولى: .... لماذا نعود؟ إن طريق الرواح مملوء بالحياة والجمال دائما ... وما نكاد نقرر الرجوع حتى يركد كل شيء ... وتلوح الأشياء جامدة ملة طريق الرواح يعرض علينا الأشياء أول مرة فنراها بلهفة تخفى ما



فيها من معائب ... بينما يقدمها لنا طريق العودة وقد فقدت جدتها .  
الثانية: وا أسفاه . أنت إذن تؤمنين أن آمالنا هي دائما أجمل من تحقيقها ،  
أترى الكأس أعذب حين لا نملكها ؟ . أتصبح بلا طعم إذا نحن  
يلغناها وتناولناها ؟

الأولى: ( مازالت تحلم ) . تماما . أنت تلخصين فكري التي جاءت في  
قصيدة ( وجوه ومرايا ) في ( شظايا ورماد ) حيث قلت :  
كيف حين استلمت كأسى أرسلت دموعي ولم يفدني ارتواء  
الثانية: .... إنك يا صديقتي لا تقوين على التحديق في الأشياء ... تحاولين  
أن تهربي من التحديق في الأشياء ....

وتؤثرين أن تستقي على عينيك غشاوة تحجب عنك كل شيء .  
إنك تكرهين أن تبلغى القمة لئلا يلوح لك المنحدر . ومقتن أن  
تصلى إلى نهاية الطريق لئلا تضطري إلى الرجوع .... إنك بكلمة  
واحدة لا تحيين الوصول إلى أي مكان ... أنت لا تحيين الوصول  
والتحقق . وقد أخافك وجهك في المرأة حين وصلت .. لأن ظل  
القمة كان منعكسا عليه ... فحطمت المرأة التي كنت تبحثين فيها  
عما سميت ( ذاتك التي لا تلمس ) ... مهما يكن .. لقد ألقيت  
بالمرأة على الأرض وحطمتها لتهربي من القمة التي تخيفك :  
الوصول .. إنك تبتدعين الأساليب لكي تغيري أي طريق تسيرين  
فيه . إن الزمن يدحرك في كل مناسبة ...

الأولى: ( تنتفض في شبه خوف ) الزمن؟

الثانية: انظري كيف أفزعتك الكلمة؟

الأولى: إني لا أخاف الزمن . إني أسأله وحسب .

ولعلى أتعب من مصاحبة أفكارك .

الثانية: إن ( قرارة الموجة أفصح منك في الحديث وأكثر صراحة . انظري إلى  
قصيدة ( لعنة الزمن ) إنك ترمزين للزمن ( بالسمة ) الميتة التي  
كانت طافية على سطح النهر ذات غروب خلال نصف ساعة متأملة  
قضاها الصديقان اللذان تتناول القصيدة قصتهما .

..... تدخلت فوضعت السمكة الميتة في الطريق : ..... أي  
طريق يحميننا من هذا المخلوق  
لنعد . فالدرب يضيق يضيق  
والظلمة محكمة الاغلاق .

.....

انتصرت السمكة التي مضت في التضخم حتى فصلت بينهما  
وسدت في وجههما الأرجاء . قولى لى . أأنت أنت التي  
وضعت بينهما هذه ( الجثة ) ؟ ..... إن السمكة في قصيدتك  
رمز للزمن أي الفراق بين الصديقين ... أليس كذلك — ... ما  
هذا الزمن لتخافيه الى هذا الحد ؟ .... إنك محض ظل الآن ...  
وخير لك أن تعودى إلى قوقعة التاريخ التي استدعيتك منها وأنا  
أهيم ( قرارة الموجة ) للمطبعة .. قصيدتك ( الشخص  
الثاني ) ... كنت على وشك أن أنساها وهي دليل حى على  
رعبك من الزمن الذي يلوح فيها شيطاننا خبيثا.

لقد أردت ألا تتغيرى قط ... وكأنك صغت نفسك وفق قالب  
نموذجي . وعندما عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٥١ تحملت  
أن إنسانا جديدا قد ولد وترعرع في داخل كل إنسان عرفته في  
أرض الوطن .....

لماذا لم تفترضى أن إنسانا جديدا قد ولد فيك أنت كذلك خلال  
أسفارك في أقطار الدنيا؟

الأولى: معاذ الله . إني لست الشخص الثاني وكفى ...

الثانية: ألم أقل لك إنك تلقين بالك إلى الزمن أكثر مما ينبغي ؟ أليس  
الشخص الثاني هو عين السمكة الميتة .

الأولى: هو نفسه ..... لقد آن لي أن أعود الى قوقعتي كما  
تسميها ولا أظننا سنلتقى ثانية . «

ونحن نقول بعد حوار الشعر في مراحل نازك المتعاقبة إنهما ملتقيتان ... بل

إنهما لم تفترقا لحظة واحدة ... وإن النفس الجديدة لم تكن جديدة إلا بالثياب الجديدة وبالأزياء الجديدة لا بالمواقف من الحياة ومن قمم الحياة .

ولعل في قراءة قصيدة ( ويبقى لنا البحر ) من مجموعة ( يغير ألوانه البحر ) ما يؤكد هذه الحقيقة ... حقيقة أن البنية الشعرية لدى نازك تقوم على المداخل الطويلة التي تأخذ شكل المر الممتد أو السرداب الذي ينتهي الى حائط في الوجه يسده ... فيكون مسدودا ... ثم ينعطف هذا السرداب الى مداخل ومسارب تتفرع وتتفرع وتنتهي الى دوائر وأبهاء يظنها الداخل مشرفة مطلية ولكن حواجز وحواظ تمنع إطلالتها فتكون أشبه بالسرداب المدخل لولا أنها أوسع وأكثر امتدادا . وهكذا لا تكاد الشاعرة تبلغ القمة الأولى أو نهاية الطريق حتى تسارع إلى العودة والارتداد ... خوفا من هذا الشيء الذي ترهبه فيما وراء القمة ... وبذلك لم تقتحم قمة واحدة ... وهي لو اقتحمت إذن لانطلقت ولتجاوزت القمة الأولى إلى الثانية ثم إلى الثالثة فالرابعة .. ولأصبحت مسيرتها متطورة لا متوقفة .

ولقد أرخت شاعرتنا قصيدتها هذه بـ : ٥ / ٦ / ١٩٧٤ .

وتبدأ القصيدة بصاحين .. الشاعرة وصاحبها .. وقفا على البحر ... تحت الظهيرة ... وقد علت وجهيهما ( الدهشة ) كطفلين منفعلين . وهي لا تكاد تمضي في القصيدة بضع صفحات حتى نراها تلقى بين الاثني ( جنة ميتة ) تذكرنا ( بالسمة الميتة ) التي سبق ذكرها :

« جبين غريق طفا وتوسد أمواجه الملح .. مغنى عليه .. وبحرى وبحرك  
شاكس جسم الغريق الرمادى ... حينما يغطي الجسد .. وحينما يعود ويرتد عنه  
ويتركه للذهول الأبد . »

وحتى تتمكن الشاعرة من التفرع والتشويح والتوسعة والامتداد في الصور التي تلور حول محور واحد تمنح القضية بعلا دراميا .. يثير الحوار .. فيعينا ذلك على الايهام بالتنوع والتطور والنمو ... وما هو إلا صور متعددة تعرضها على الحواس المتنوعة فيتوهم المشاهد أو القارئ أو السامع أنه يشاهد لوحات مختلفة .

إنها تخاف الزمان كما رأينا سابقا ... وترمز كذلك هنا للزمان بالبحر ..  
وهل تتغير ألوانه ... وهل تتلون أمواجه ... وهل تتبدل شطآنه ؟ ... وتلقى  
بهذا السؤال الواحد في صوره المتعددة على لسان صاحبها ؟

ولعل حرص الشاعرة على التفرغ والتتويج .. والتوسيع .. على مستوى  
معماري فني واحد مسطح .. لعله هو الذي يضطر الشاعرة إلى إيراد بعض  
الصور الشعرية المتكلفة المنتزعة من المقروء إلى جانب صورها المشرقة التي  
انبجس بها الموقف الحياتي على ارتداده ..  
من ذلك :

- السؤال الذي « .. حملت براعمه عطر مرعى على شفتيك » .
  - وسؤالك « .. فيه روعة أغنية سكبتها كمنجات شوق مخبأة في يديك » .
  - والبحر « .. الذي يحلم .. يرنو بعينين شلريتين سملويتين إلى اللانهاية » .
- وبعض الصور التي يفقدها الضباب وهجها .

ويفسر أخونا الدارس عبد الجبار داود البصري ( في كتابه : نازك الملائكة  
— الشعر والنظرية — ص ١٨٦ ) انقطاع الشاعرة وانصرافها عن إكمال  
مطلوبتها لتضم ثلاث صور لقصيدة واحدة ( مأساة الحياة وأغنية للإنسان )  
انصرافا دام سنوات .. يفسره بمجدار التقاليد أو رواسب الماضي النسوي .. أو  
القوة الخفية التي تحم على المرأة العراقية حينذاك أن لا تخوض في المسائل  
العاطفية وأن تتجنبها كلما عرضت لها .. وأن تكون تصرفاتها محكومة بنوع  
من السلوكية الانضباطية الصارمة .

وبمضي فيقول : ومن هنا كان هذا الجدار أيضا هو الذي منح القصيدة  
الطابع الروعطي الأخلاقي .. فرأت الأشرار أشقياء يعذبهم وخز الضمير ..  
ورأت الريف شقيا لأن الجوع أو المرض يفتك بفلاحه .. ورأت الفنانين  
والشعراء معذنين لأنهم يتألمون لآلام الآخرين .

وقد أدرك أخونا عبد الجبار أن البناء الفني في المطولة أقرب إلى البناء الفني  
في ( العنقاء ) لإلهيا أبي ماضي منها إلى البناء الفني في مطولات الشعراء  
الانكليز كما ذكرت الشاعرة .... ولعل هذه القراءة جاءت من أن كلتيهما تنمو

وتتسع بالتفريع والتراكم لا بالاختراق والتطور .

ومن هنا كانت الصور التي تحيط بالعنقاء تتسع وتفرش أفقيا .. كالصور  
المحيطة بالسمكة الميتة .. وبالعنكبوت .. وبالأخطبوط .. وبالأفعوان .. وما  
إلى ذلك من رموز كادت أن تمنحها رمزيها واسطوريتهما بفعل ما حدثت فيها  
سنة بعد سنة .

ومهما يكن من شيء فنحن نعتر بكل ابداع أبدعته نازك ... ونحتفل بكل  
قضية عرضت لها .. ونقدر كل محاورة أثارتها .





# التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة

عبد بلوي  
كلية الآداب — جامعة الكويت





حين نتابع مسيرة الشاعرة نلّك الملائكة نجد أن قضية الأبقاع الشعري كان لها دور بارز في حياتها بالفطرة ، ثم نراها تغلّي هذا الدور وتزهده وتبدع فيه ، وهي تذكر أن ابقاع الشعر العامي العراقي قد لفتها قبل السابعة ، وفي العاشرة كتبت قصيدة فصيحة ولكن كان في قافيتها خطأ نحوي ، وحين عرضت ما كتبت على والدها — وكان مدرس نحو — رمى القصيدة بقسوة على الأرض ، وقال في لهجة جافية مؤنية : اذهبي أولاً وتعلمي قواعد النحو ثم انظمي الشعر ، ومن هنا كانت تغافلتها الواضحة لعلم النحو من أجل سلامة الأبقاع ، وذلك لأنها سرعان ما تجلوزت النحو في الكتب المدرسية إلى النحو في بعض أصوله المعتمدة<sup>(١)</sup> ، وفي سن الثانية عشرة نرى كتابا في العروض يقع في يديها وهو « ميزان الذهب في صناعة أشعر العرب » لأحمد الهاشمي وقد وقفت على أسرارها وتأثرت به<sup>(٢)</sup> ، ثم انها كانت وليلة ما يسميه ابن رشيق « البيت الشعري »<sup>(٣)</sup> ، فقد قال الشعر من هذا البيت جميل ، وعبد الصاحب وسليمة ، ونلّك بالإضافة إلى الوالد صادق ، وإلى الأم سليمة عبد الرزاق ، وما يهنا من هذا البيت هو أن أهله كانوا يكتبون ما يسمى بالقصائد المشتركة ، وذلك بأن يكتب واحد يتنا على ورقة ، ثم تمرر الورقة على أفراد

---

(١) أكد عندها هذا الجانب بعد ذلك في دار المعلمين العلامة مصطفى جواد ، وكانت رسالتها في اللسانيات بعنوان : مدارس النحو ، ويلاحظ أن مادة العروض من نصيب أستاذ مادة النحو ، ولا يزال هنا معمولاً به في العديد من الجامعات .

— انظر التجربة النفسية في شعر نلّك الملائكة . رسالة ماجستير : بن العاهد التوي ١٩٨٠ بأشراف د. شكري عياد ، لمحات من سيرة حياتي وقفاضي بقلم الشاعرة .

(٢) حوار مع نلّك الملائكة بالثقافة الأسبوعية القاهرية أجراه ابراهيم سفلان بتاريخ ١٩/١٢/١٩٧٤ .

(٣) العملة في نقد الشعر . ابن رشيق ٣٠٨/٢

الأسرة ، وما تزال الورقة تمرر حتى تنتهي القصيدة<sup>(٤)</sup> ، وفي الجلسات كانت تتم عملية السيطرة على النغم الشعري ، وقد أفادت نازك من هذا كثيرا .

ولقد بدأت تتحسّس الشعر العالمي من خلال الأيقاع ، فحين التحقت بصف اللغة اللاتينية في دار المعلمين ذكرت أن في هذه اللغة سحرا يجتذب كيائها كله ، وسرعان ما كتبت نشيدا لاتينيا ، وكان الذي دفعها لذلك ايقاع أغنية مشهورة اسمها AT The Balalica كما أن اعجابها بالشعر الإنجليزي بدأ بال SONNETS لشيكسبير ، وترجمت إحدى هذه « المقطوعات » ، ثم أنها درست الموسيقى في معهد الفنون الجميلة ست سنوات ، وكان أستاذها الموسيقار محي الدين حيدر ، ولحنت من شعر أمها نشيد العرب ، وكان اللحن على نغم النهاوند<sup>(٥)</sup> ، وهي نفسها تقول « وقد كان الغناء سعداني الكبّرى منذ طفولتي ، وكنت أحبس أنفاسي اذا سمعت صوت عبد الوهاب أو أم كلثوم يحمله إلى حاكمي كان يلور في بيت الجيران ، وكنت سريعة الحفظ لأي أغنية أسمعها »<sup>(٦)</sup> .

.. وما يهمننا من هذا كله هو أن حركة التجديد عندها قد بدأت — واستمرت — من خلال الأحساس المرهف بإيقاعات كانت تأمرها ، وهي تؤرخ لهذا فتقول انها قد انفعلت انفعالا شعريا حين قرأت أن وباء الكوليرا انتشر في مصر ، وتأثرت وهي تسمع أنباء الموتى ، وحين بلغ العدد ثلثمائة في اليوم الواحد كتبت قصيدة شطرية ، ولكنها أحسّت أنها لا تُعبّر عما في نفسها ، وأن عواطفها ما زالت متأججة ، وحين بلغ عدد الموتى ستمائة في اليوم

---

( ٤ ) نازك الملائكة الشعر والنظرة : عبد الجليل داود البصري ٤١ — كتاب الجماهير ٧ — وقد أوردت نازك بعض ما كان يكتب في ديوان أمها المسمى أنشودة المجد ، ولها تعليق هام على هذا الجانب حين تحدّثت عن خلفها في هامش ص ١٢٩ من كتاب قضايا الشعر المعاصر ط ٤

( ٥ ) نفسه ص ٥١ ، ٥١ ، يلو هنا ردا على قول الدكتور ابراهيم أنيس في ط ٤ من موسيقى الشعر ، ذلك لأنه يظلمها حين يقول « بل لا يبدو من كلامها أنها اتصلت بدراسة الموسيقى من قريب أو بعيد لئلا يبرأها في الحديث عن نفحات الشعر وإيقاعاته »

( ٦ ) محلات من سورة حيائي وثقافي بقلم الشاعرة « غطوط »

كبت قصيدة شطرية ثانية ، ولكنها لم ترض عنها لأنها أحست أنها في حاجة إلى أسلوب آخر ، وفي يوم الجمعة ٢٧/١٠/١٩٤٧ قامت من النوم ، وسمعت من الأذاعة أن علد الموتى بلغ ألفا .. وكنت قد سمعت في الأذاعة أن جثث الموتى كانت تحمل في الریف المصري مكدسة في عربات تجرها الخيل ، فرحت أكتب وأنا أتحسس صوت أقدام الخيل .

سكن الليل

اصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأصوات

ولاحظت في سعادة بالغة أنني أعبر عن احساسي أروع تعبير بهذه الأشرطة غير المتسلوية الطول ، بعد أن ثبت لي عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا ، ووجدتني أروي ظمأ النطق في كياني وأنا أهتف .

الموت . الموت .. الموت

تشكو البشرية . تشكو ما يرتكب الموت

وفي نحو ساعة انتهت من القصيدة بشكلها الأخير ونزلت ركضا إلى البيت وصحت : أختي احسان . انظري . لقد نظمت قصيدة عجيبة الشكل أظنها ستثير ضجة فظيعة ، وعلى الرغم من تحمس الأخت لها ، فإن الأم قابلتها ببرود وقالت : ما هذا الوزن الغريب ؟ إن الأشرطة غير متساوية ، وموسيقاها ضعيفة يا ابنتي ، أما الأب فقد استكر ، وثار ، وسخر قائلا ، وما هذا الموت . الموت . الموت . وأنشد

لكل جليد لنة غير أنسي وجلت جديد الموت غير للبد

وكان أن ضحك أهل « البيت الشعري » أما الشاعرة فقالت : قل ما تشاء ، أنا واثقة أن قصيدتي هذه ستغير خريطة الشعر العربي .

.. وأخيرا فما نريد أن نؤكد أن قضية الأيقاع في العروض وفي الموسيقى وفي حركة الخيل كانت الملمح الواضح في شاعرية نازك ، وكانت وراء حركاتها في التجديد ، كما أن صلتها بالعروض لم تقطع ابتلاء من تعيينها في علم

١٩٥٧ معيدة في كلية التربية لمدة النقد الأدبي والعروض حتى فترة تقاعدها في العلم الدراسي ٨١/٨٢ بجامعة الكويت .

في عام ١٩٤٩ صدر ديوانها الثاني « شظايا ورماد » بمقدمة نقدية هامة عرضت فيها موجزا لنظريتها في عروض الشعر ، وعلى الرغم من أنها تنطلق من مقولة « جورج برنارد شو » اللقاعدة هي القاعدة الذهبية إلا أنها لا تصل إلى قضية اللقاعدة ، ذلك لأنها تأخذ على العربي الحفاظ المبالغ فيه لعروض الخليل ، مع أن الحياة متغيرة ، وكذلك الأحاسيس « فالأوزان هي والقوافي هي هي .. وتكاد المعاني تكون هي هي » وهي تحدد تجديدها فتقول أنه « لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة » ويتمثل هذا الخروج أساسا في إعادة ترتيب الخليل لينطلق الجناح المكمل ، ثم ترجع عن مصطلح « لون بسيط من الخروج » إلى القول بأن أسلوبها ليس خروجا على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطوّر المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل ، فمزية طريقتها تكمن في التحرر من طغيان الشطرين الذي يلجئ إلى المطّ في اللفظ والتكلف في المعنى (٧) .

وما كان لها أن تفلت هذه القضايا الهامة ، ذلك أننا وجدناها في عام ١٩٦٢ تعرض وجهة نظرها بغزارة في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » مع التأكيد على قضية « التعديل » لا « الخروج » فهي تقول « أول ما ينبغي لنا أن نفعل ونحن نضع عروضنا للشعر الحر أن نحدّد مكانه العلم في كتاب العروض العربي ، وسوف نقرر بدءا أن الشعر الحر ليس وزنا معينا أو أوزانا — كما يتوهم أناس — وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة ، ولذلك فإن أول مدخل يتقدّم منه الشعر الحر إلى كتب العروض أن يحصى مع الأشكال الشعرية العامة التي ندرسها » (٨) ثم تذكر

(٧) مقدمة شظايا ورماد ، المجلد الثاني ص ٧ وما بعدها

(٨) قضايا الشعر المعاصر ط ٤ ص ٧٢ دار العلم للملايين .

أنه يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي<sup>(٩)</sup>، وتؤكد على أن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد، ثم قرّعت عددا من القضايا التي تخدم مفهومها للشعر، وبهذا وضعت علامات فلوق بين ما سمته الشعر الحر وبين ما توصلت إليه جماعة أبيولو حين مزجت بين عدد من الأوزان، المهم أن الحركة عروضية في الصميم<sup>(١٠)</sup>.

(٩) تقصد الشاعرة ما نسميه البحور الصائفة وهي التي يتألف شطرها من تكرار تقيلة واحدة ست مرات: الكامل، شطره (مفاعلاتن . مفاعلاتن . مفاعلاتن) الرمل، شطره (فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن) المرحج، شطره (مفاعلاتن . مفاعلاتن) الرجز، شطره (مستطعلن . مستطعلن . مستطعلن)

ومن البحور الصائفة بحران اثنتان يتألف كل شطر فيهما من أربع تقيلات وهما: المتقارب، شطره (فعلن . فعلن . فعلن) فعلن) المتدارك، شطره (فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن) فاعلاتن) أو (فعلن . فعلن . فعلن) فعلن)

ويبني أن يضاف هنا وزن مجزوء الوافر (مفاعلاتن . مفاعلاتن) فلقه من البحور الصائفة وشطره تقيلتان . بالإضافة إلى البحور الممزوجة التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تقيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التقيلات، وهما بحران اثنتان:

السريع، شطره (مستطعلن . مستطعلن . فاعلاتن) الوافر، شطره (مفاعلاتن . مفاعلاتن . فعلن)

أما البحور الأخرى كالطويل والمديد والبيسط والمنسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، فما جاء منه فهو ليس شعرا حرا، وإنما نظام يقوم على شطر ونصف لا يتعلماها، ثم كان تأكيدها على ضرورة تجنب التفعيلات في ضرب القصيدة، وإن كانت قد تراجعت عن هذا في مقدمة الطبعة الرابعة بعدد من الشروط ص ٢٣، ٢٤ من قضايا الشعر المعاصر.

(١٠) على الرغم من الفصل المتع الذي كتبه بعنوان «الجلور الاجتماعية لحركة الشعر الحر» إلا أن الحركة في صميمها عروضية، ولنتأمل بالإضافة إلى ما ذكر قولنا في قضايا الشعر المعاصر الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء ص ٦٧، ما حلم الشعر الحر في أساسه دعوة إلى تطوير =

.. وفي عام ١٩٦٥ صدر كتابها محاضرات في شعر علي محمود طه (١١) وما يهمننا من هذا الكتاب هو تتبع الخط العروضي عندها ، ولعل موسيقاه النقية هي ما لفتنا إليه ، خاصة وأنه لم يشتت موسيقاه بما أطلق عليه في هذه الفترة « مجمع البُحور » (١٢) وهي تعجب به من منطلق عروضي لانه كتب من المنسرح ( مستفعلن مفعولات مفتعلن ) قصائد عاشق الزهر ، وحلم ليلة ، والبحر والقمر ، وقد أجاذ فيه بعكس الشعراء الذي كتبوا فيه من قبل ، وكتب قصيدة « في الشتاء » من إحدى تشكيلات الخفيف التي تجري هكنا ( فاعلاتن مفاعلاتن فعلن ) وكتب من تشكيلة البحر الكامل ذات الضرب فعلن ، كما استعمل مخلع البسيط ( مستفعلن فاعلن فعولن ) وقد لاحظت أنه لم يستعمل هذه الأوزان الثلاثة إلا وهو في قمة نُضجه الشعري وشبابه وحيويته ، ومصدر

---

الشكل ، ما دام يتناول الأوزان والتشكيلات والقوافي ، فليس في امكاننا أن ننقله إلا على أساس موضوعي من علم العروض ص ٧٠ ، « نحتاج إلى أن تطور الدراسات العروضية التي توقف نموها منذ زمن ولم تلحق بمسار علوم العربية ص ٧١ ، « علينا أن نذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربي ، وإنما ينبغي أن يجري علم الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحف والعلل والضروب والمجزوء والمشتطور ، وإن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم — الذي لا عروض سواء لشعرنا العربي — لمي قصيدة ركيكة للموسيقى ، مختلة الوزن ، وسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض ، ونحن نقول هنا لا لأننا نعادي التجديد ، وإنما لأن تعميمات الشعر ومثلها السبب في الموسيقى شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرياضيات ص ٨٩ ، ٨٠ « ثم نحسم القضية لصالح الخليل فتقول « والفضل فيما قد أكون وفقت إليه من قاعدة أو قانون يرجع إلى الخليل العظيم الذي رصف الطريق لكل شعر عربي خير رصف وأدق ، واجتذع العروض ابتداء على غير نمط سابق ، ولست أراني فعلت في هذا الفصل عن الشعر الحر ، أكثر من استقراء قوانين جديفة على أساس الخطوط الكبرى التي وصفها ذلك العالم الفذ ص ٩٦ » .

( ١١ ) صدر بعد ذلك في طبعة جيدة بعنوان الصومعة والشرقة الحمراء علم ١٩٧٩ .

( ١٢ ) هناك تجريب قلم به في قصيدة هي هو : صفحت من حب فني مقطوعة يمزج بين السريع والمتنارب ، وتتل الشاعرة لهذا فتقول ، ولما كان الشاعر لم يقع في هذا من قبل يبدو أن الاضطراب كان وراء هذا لأن القصيدة مترجمة عن لغة أجنبية ، ومن المحتمل أنه وجد الأصل ذا وزنين فأراد أن يجربها على وزنين ص ١٥١ من الصومعة والشرقة الحمراء .

رضاها عنها أنها تبعث أوزانا عربية قل استعماله في عصرنا ، « والشاعر المعاصر يحسر خسلوة أكيمة بإطراحه لهذه الأوزان الموسيقية الجميلة » (١٣) كما أنها استحسنّت من الشاعر استعماله « الموشح المسترسل » في عدد من قصائده ، كاله والشاعر ، وكأس الخيل ، والكرمة الأولى ، « والموشح الوصفي الغنائي » فقد كتب فيه الجنّول ، وليالي كيلوترا ، وسيلاندا مصرية ، حمرة نهر الزين ، أندلسية ، وهي تجري على نظام الموشح مع تنويع في أساليب بناء المقطوعة ، المهم أنه نقل الموشح إلى أفق جديدة معاصرة ، سرعان ما أحبها الناس ، وسرعان ما دفعها هنا إلى أن تخصّه بالدراسة الوحيدة عن شاعر .

.. وفي عام ١٩٦٧ صرّ ديوانها « شجرة القمر » وقد تعرضت فيه لقضية كتابة البحر الخفيف ، فذكرت أنها كانت في الماضي لا تراعي الوقفة العروضية ، لأن ما كانت تراعيه في الكتابة كان المعنى وحده ، ولكنها في هذا الديوان راعت أسلوب الشطرين ، وقدمت قصيدة « البعث » على أساس من العروض العربي ، ثم قالت تلك القولة التي أغضبت الكثيرين وهي « وإني لعلّ يقين من أن تيلر الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها ، وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصّب له ويترك الأوزان العربية الجميلة وفي الواقع اننا نرى في هذا الديوان — على نحو ما نعرف مثلا من قصيدة « أغنية للأطلال العربية » ضيقا بالتجاوز التي سار فيه الشعر ، ومحاولة للأمسك بكثير من الأشياء التي كانت تتلأع في الشعر ، فلقد كانت تحس أنها أول من ضربت في قواعد البناء القديم في الفترة الأخيرة .

وفي عام ١٩٧٧ صرّ ديوانها « يُغيّر ألوانه البحر »<sup>(١٤)</sup> وتعرضت لقصيدتها « زنايق صوفية للرسول » و « تلمات في ساعة الأعدام » وقد اهتمت فيهما إلى

(١٣) نفسه ص ١٩٧

(١٤) يُغيّر ألوانه البحر . منشورات الأعلام العراقية ١٩٧٧ ص ٥٢ ، ص ١٥٢

بحر جليد من بحور « الشعر الصافي » ومع أن وزنه العروضي ( مستعلن فاعلن . فعولن ) وهو ما يطلق عليه العروضيون اسم مخلع البسيط إلا أنها لاحظت أن من الممكن تقسيم هذا البحر إلى تفعيلين في الشعر الواحد ، بحث يصبح هكذا :

مستعلاثن مستعلاثن مستعلاثن مستعلاثن مستعلاثن

مع ملاحظة أن هناك فرقا واحدا هو زلزلة حرف واحد على مخلع البسيط

مستعلاثن مفاعلاتن

مستعلن فاعلن فعولن

وقد يقال لماذا لم ينتبه الخليل بن أحمد إلى هذا الوزن ولماذا لم يكتب على مستعلاثن مفاعلاتن ، والجواب أن تفعيلات الخليل العشر لا تتضمن الزيادة أو النقصان ، فهو قد نظر إليها في حالة الكمال ، ثم أن الخليل لا يسمح بزيادة سبب خفيف — هـ إلا في عروض البيت أو ضربة فقط فهو يجوز « مستعلن مستعلاثن » ولا يجوز « مستعلاثن مستعلن » لأن السبب الخفيف لا يزداد في الحشو ، وفي ضوء هذا جعل وزن مخلع البسيط « مستعلن فاعلن فعولن » المهم أن الشاعرة حين زادت حرفا على مخلع البسيط استقام لديها « مستعلاثن مستعلاثن » وهو وزن صاف يضيف بحرا إلى شعر التفعيلة (١٠) والملاحظ أنها أفادت في هذا من شعر قاله الرصافي أوله

( ١٥ ) وضحت هذا الشاعرة في العدد التاسع من مجلة الشعر يناير ١٩٧٨ حين سألتها عن قصيدة « نجمة الدم » التي نشرتها في العدد الثامن من المجلة أكتوبر ١٩٧٧ فقالت : تنتمي هذه القصيدة إلى وزن مشتق من البحر البسيط ، لقد لاحظت أن من الممكن أن تقسم شعر مخلع البسيط إلى قسمين شبه متساويين هما « مستعلن » و « عيلن فعولن » بإضافة ياء « فهنا تسوي المقطعان ، بعد ذلك لاح لي أنني أستطيع أن أصبر عن المقطعين كليهما بتفعيلة واحدة هي « مستعلاثن » المتساوية لكل من المقطعين ، ثم قالت : أنه وزن رائع الجمال ، وبه اكتملت البحور الصافية التي عدتها في قضايا الشعر ثمانية بحور : الكامل والرمل المزج والرجز المقارب والمتلارك ومجزؤ الواهر .. ثم مخلع البسيط .

قلت : المزيّد حرفا قالت : للمزيّد حرفا .

وليس يعني أن نحول مستعلاثن إلى مفاعلاتن بالتحين ، وإلى مفصلاثن بالطنى ، قاعدة يُجزّأها =



سمعت شعراً للعندليب تلاه فوق الغصن الرطيب  
ومن جدل أثر حوله إلى حد أن بعضهم اقترح تقطيعه على « مُستفعلاتن  
مستفعلاتن » والشاعرة لا تذكر هذا ، وإن كانت تؤكد أنه لم يلتزم الحرف الزائد  
في الأشطر كلها غير قصيدته ، ودلالة هذا أنه لم يعتمد الخروج على تفعيلات  
الخليل « وإنما ورد ذلك عرضاً وهو في وهج الحالة الشعرية ، كما حدث لي وأنا  
أصوغ قصيدتي « زنايق صوفية للرسول » (١٦) .

.. وفي عام ١٩٧٨ صدر ديوانها للصلاة والثورة ، وحولت فيه من خلال  
قصيدتي « الملكة والبستان » و « سبت التحرير » (١٧) ادخال ظاهرة  
« البند » في الشعر المعاصر لأنه يفتح فيه مجالات جديدة ، وظاهرة البند

== الخليل في زحافات الرجز ، ثم إن الذوق العربي يقبله على نحو ما ذكرت في قصيدة نجمة الدم .  
رسمت في الصُت وجهه ، كان صوته زنيق الخلد  
كان غنائي ، وبقيته ، مولد المتاهات  
في دروب الضحى العمية  
وحينما كان شرفة السقيم والرياح  
والصحو ليلاً أمطرتنا الحظوة وراح  
علينا عيوننا بلا حقيقة  
صلوات تراثنا الجراح  
وشرع يستنسا يئس التيهان والفرقص  
حين تلوى السرى الثقيل  
وعند جيراننا شظايا ، عمود قتل ،  
وحسد نصل يفوس في جية الصباح  
وحشر يورث نجمة في دم غريقه !

وإذا كانت الشاعرة قد حافظت على « مستفعلاتن » في قصيدة نجمة الدم ، فإنها في قصيدة  
« زنايق صوفية للرسول » كانت تنقل أحياناً من تفعيلة الرجز إلى تفعيلة المخطوب ، فقول مثلاً  
« مستفعلاتن فعولن فعولن فعولن » كما حدث مثل هذا في قصيدة « تمهات في ساحة  
الأعلام » ، ولكنها في التجربة الثالثة سيطرت تماماً على النغم .

(١٦) بغير أكوانه البحر ص ١٩٠ ، ١٩١

(١٧) للصلاة والثورة — دار العلم للملايين بيروت — ص ٧٧ ، ١٦٥

وجلت في أوائل القرن الحادي عشر الهجري ، وتعتبر حركة الشعر الحر عند مصطفى جمال الدين وليده من ناحية الأساس الأيقاعي ، فإذا كان هناك اختلاف فهو أن البند يتعامل مع الرمل والمزج فقط ، أما الشعر الحر فقد وسع دائرة إيقاعه على كل الأبحر ذات التفعيلة الواحدة (١٨) ، أما نذك فتعتبره أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر ، لأنه لا يتقيد بأسلوب الشطرين ، وترى أنه يمكن اجتماع التفعيلة « فاعلاتن » مع التفعيلة « مفاعيلن » دون تنافر ، لأن بينهما علاقة خفية تظهر عند التقطيع ، فشطّر الرمل « فاعلاتن فاعلاتن » يمكن أن يتحول إلى المزج بخذف سبب خفيف واحد من أوله ( — ٥ ) كما يمكن أن نحول أي شطر من المزج « مفاعيلن » إلى الرمل بزيادة سبب في أوله ( — ٥ ) ومن المعروف أن الخليل وضعهما معا في دائرة المجتلب ، ومع أنها درست البند ومكانه من العروض العربي دراسة محليدة في « قضايا الشعر المعاصر » (١٩) ، وأبعدت تجربتها عن تجربته ، إلا أنها كتبت قصيدتي « الملكة والبستان » ، و « سبت التحرير » منه ، وبهذا تكون قد خرجت به من اطر الشعر الأخواني ، بالإضافة إلى رتبة موضوعاته ، وجود صورته ، وتقليدية أفكاره ، ثم وهنا هو الأهم من وجهة نظر الشاعرة نراها تخرج به من وزنيه التقليديين وهما الرمل والمزج إلى الوافر ، وهذه إضافة جديده ومستساغة ، والسبب أن تفعيلة مجزوء الوافر « مفاعلتن » يصيبها العصب فتتحول إلى تفعيلة المزج « مفاعيلن » ، وإذا كان العروضيون لا يميزون بين مجزوء الوافر المعصوب والمزج إلا بشيء واحد هو أن الكف — وهو حذف السابع من مفاعيلن — يدخل المزج ولا يدخل مجزؤ الوافر المعصوب « ومن ثم فأنا عندما أنظم بندا من مجزؤ الوافر — مع ورود تفعيلة أو تفعيلتين مكفوفتين — فلست أرتكب شططا وهذا ما احتملته حتى أسمع القدماء من شعرائنا أحيانا » (٢٠)

( ١٨ ) الأيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة د. مصطفى جمال الدين ص ١٦٥ ، ط ٢ — النجف الأشرف .

( ١٩ ) ص ١٨٩٩ وما بعدها

( ٢٠ ) للصلاة والقررة ص ٣٠ ، ٣١

المهم أنها أضافت لمسة إلى البند .

وفي ٨ من ذي القعدة ١٣٩٣ - ١٩٧٣/١٢/٣ م كتبت إلى الشاعرة رسالة جاء فيها ما يأتي « بعد أن أنهيت كتابة الرسالة أعلاه ، وقرأتها انتهيت إلى قول عن طفلتكم دالية<sup>(٢١)</sup> » خضراء براقعة مغلقة « فهو كلام موزون وتفعيلاته

### مستفعلن فاعلن فاعلن

وهو وزن غير مستعمل في الشعر العربي ولكنه لاح لي جميلا ، وفيه إمكانات ، وسرعان ما قفزت الأشطر إلى ذهني بسرعة خارقة فكانت هذه الأبيات السبعة أرسلها إليك ، وإلى الأسرة لتحفظ بها ذكرى تقد مانها لدالية العزيزة حين تكبر وتصبح شاعرة مثل أبيها

خضراء براقعة مغلقة	كانها فلققة الفستق
الشعر سبحان من له	والشعر سبحان من فقه
شفاهها شفق أحمر	كم حاول الورد أن يسرقه
« دالية » غضة عذبة	في هدها نجمة مشرقه
عصفورة حلوة كالرؤى	من يا ترى صوتها موسقه ؟
الفجر أهدى لها قبلة	والروض ألقى لها زنبقه
وتملأ البيت في فرحة	بالضحك والرقص والزرقه

والأحسن أن يقرأ الشطر في هذا الوزن قراءة منتبهة لتتضح موسيقاه غير المألوفة ، وذلك بتشديد التفعيلة الوسطية هكذا

الفجر أهدى لها قبلة والروض ألقى لها زنبقه  
مع ارخاء النبرة فوق التفعيلة الأخرى « قبلة » و « زنبقة » وأنت بعد كل ما يقال خير من يتفوق الأوزان .. « وقد رددت عليها بأبيات من نفس الوزن تقول

أشعلت في خاطري حبها يا حبها جل من رقرقه

( ٢١ ) اسمها داليا ، ولكن الشاعرة تصر حين تتلونها على « دالية » لغزوية الاسم .

كانت وراء المنى وردة  
وحين زُفْتُ مشى نورها  
وقال للشعر : قل كلمة  
حتى اذا كان منها الشئ  
والكرم من لغة عذبة  
هزّت من الشعر ينوعه  
فأرسل الصوت في إثرها  
خضراء براقية مقلده

وفي ضمير السنامسقة  
فهز أيامي المطرقة  
فأهرق الشعر ما عتقه  
والخطو ، والبسة الشئ  
والطير من أحرف مورقه  
ومن رفيف الشئ أعمقه  
يقول في قرحة مُشرقه  
كأنها فلقة الفستقه

وما كتبت أنشر هذه الأبيات حتى كتب منه عدد من الشعراء ، وقد كتبت الشاعرة قصة هذه الوزن في مقدمة ديوانها للصلاة والثورة ، وانتهت إلى أن تقول « .. رأيت أن أطرح هذا الوزن على الجمهور الأدبي ، كما قد تطرح كل تجربة في الوزن ، لعل فيها ما ينفع فإذا كانت غثاء ذهبت جفاء ولن نأسف عليها ، أما اذا شاء شعراء آخرون أن يستعملوا الوزن فسنكون قد أضفنا جديداً ما إلى أوزاننا في هذا العصر ، وسأسمى هذا الوزن « الموفور » لوفور أوتاده مثل الوافر جربا على طريقة المقنن الأول الكبير الخليل » وحين ذكرتها بما أثير من أن هذا الوزن سبق أن كتب فيه أبو عبد الله بن الخطاط الكفيف على نحو ما جاء في الذخيرة لابن بسلم ص ٣٨٦ ، ٣٨٧ بالقسم الأول من المجلد الأول قالت انها لم يسبق لها أن اطلعت على شيء مكتوب في هذا الوزن . المهم أن هذا الوزن كتب فيه قبل نزل الملائكة ، وأنه من الموارث التي تقع للمرهفين في الحضارة الواحدة ، فابن الخطاط يقول :

قَصْرُ عن لومى اللاتم  
مفتعلن فاعلن فاعلن  
ما زلت في جبه منصفنا  
مستفعلن فاعلن فاعلن

للدري أننى هائم  
مستفعلن فاعلن فاعلن  
من لم يزل وهولي ظالم  
مستفعلن فاعلن فاعلن

مع تسكين الهاء في « وهو »

واذا كان هناك من فرق فهو أن ما قيل من هذا الوزن جديداً يخلو من الزخافات

والعلل ، وقد نهني الدكتور نور الدين صمود إلى نص لحازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق الدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة ص ٢٤١ جاء فيه : وقد وضع بعض الشعراء الأندلسيين على هذا البناء وزناً إلا أنه جعل الجزئين المزدوجين خماسيين فراراً من الثقل الواقع بتشافع السباعيين في النهاية ، فكان التشافع في ذلك الوضع أخف من الخماسي ، وذلك قوله

أقصر عن لومسي اللاتم لما دري أننسي هائم  
وتقدير شطره : متفععلن ، فاعلن . فاعلن(٢٢)

بالأضافة إلى هذا نرى أن كثيراً من انطلاقتها النقدية تنبعث أساساً من العروض ، حتى وهي تتعرض للنقد المسرحي ، فقد تعرضت لمسرحية قصيرة بعنوان « عذاب » للشاعر عمر أبو ريشة ، وكان ما ركزت عليه أن المسرحية كتبت من بحر واحد هو المتقارب ، وقد أثر هذا على المسرحية فجاءت خلوا من الحياة ، كما جاءت رتيبة ومتكلفة ثم نراها تقدم دراسة بعنوان الجانب العروضي من مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي وقد أخذت عليه الزحاف ، والانتقال من الرجز إلى السريع في قوله :

فهل لديك الآن ما يجلب السلوانا  
من الأمانسي المسليه والصحف الملهيه

كما قالت ان هناك يتا مكسورا ، وأن الياء زائلة في قوله  
ولي سر كدا عن نف ——— حتى يزويه الخففاء  
كما قالت ان هناك خطأ في توزيع شطرات المتقارب ، ومثل هذا فعلته مع

---

( ٢٢ ) أصل هذه القضية أن كتبت حول هذا الوزن في عدد سبتمبر ١٩٧٦ من مجلة اللوحة ، ثم نقلت الموضوع إلى مجلة الشعر ، وكان أن كتب الزميل عبد اللطيف عبد الحليم — وهو عروضي معروف — رسالة من أسبانيا إلى مجلة الثقافة ، أكد فيها أن هذا الوزن قد يم كتب فيه أبو عبد الله ابن الخط الكفيف ، ثم تلقف القضية الدكتور عبد العزيز الدسوقي ، وكتب حول الموضوع أكثر من مرة — أنظر مثلاً الفتاحية العدد التاسع من مجلة الشعر : يناير ١٩٧٨ ، الثقافة ص ١٣٢ العدد ٥٤ مارس ١٩٧٨ .

الشاعر محمود بكر هلال (٢٣) ، وفي فصل بعنوان معالم على درب الشاعر قالت توصي ناشئا « وأول ما ينبغي لك أن تلوجه فيها هو دراسة العروض العربي ، فإذا ما أحسست في نفسك علامات الموهبة الشعرية فبادر إلى اقتناء كتاب أو كتابين جليدين في علم الأوزان و اشروع في دراستهما ، وحذار أن تُصنغي إلى ما شاع في عصرنا من أن الشاعر الملهم الجيد يولد بالأوزان فلا يحتاج إلى دراستها » ، ثم تذكر أن الشاعر الموهوب اذا كان يضبط الأوزان فإن وراء ذلك كثرة القراءة ، وتعود لتؤكد أن دراسة العروض تُصقل الحاسة ، وتمنح قدرة موسيقية فائقة ، وتساعد في الوقت نفسه على الإبداع ، ثم ترجع على الشعر الجديد فتؤكد أنه يتشكل من رصف عشرة أجزاء من أوزاننا العربية ، وأنه يركز فيما يركز على الشطر ، وقواعد التلوين ، والزخاف والعلل والضروب (٢٤)

.. وبصفة عامة فالشاعرة قد دارت أكثر ما دارت في دائرة العروض العربي ، وكان لها اجتهادها — بل وابداعها — داخل هذه الدائرة ، وقد كان اجتهادها يمكن أن يوصلها إلى نظرية في العروض لو أنها تعاملت مع المناهج الاحصائية ليتمكن الكشف عن العلاقة بين النمط السكوبي ، وإيقاع الكلام المتوَّب ، ذلك لأن الشعر ثمرة من ثمار التناغم بينهما ، ثم أن ما يسمى بنظرية الوزن الصوتي .

تقوم الآن على استقصاء موضوعي يستخدم غالبا أدوات علمية مثل راسم

( ٢٣ ) مخطوطة كتابها سيكولوجية الشعر ص ١٩٥ — ٢٠١ وفي أمسية شعرية أنشد الشاعر قصيدة

من بحر الرمل ثلثة العروض والضرب

فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن

وعلمت الشاعرة بأن العروض إما أن تكون مجزوعة أو مخلوطة ، بمعنى أن تكون

فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن

أو فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن

( ٢٤ ) نفسة ١٠٩ وما بعدها .

الذبذبات Oscillo graph الذي يسمح بتسجيل وحتى بتصوير الأحداث خلال قراءة الشعر ، فلا يوجد عذر الآن للخلط بين الحدة والارتفاع والتيرة والزمن<sup>(٢٥)</sup> ، وكل هذا مطلوب تحديده ، ثم انه كان لا بد من وقفه عند « التثني » باعتباره قرينة معنوية للمعنى النحوي — وباعتباره وسيلة مسموعة فقط — هناك من يقول انه يجب أن نجعل أنفسنا في مكان انسان أجنبي يستمع إلى الشعر دون أن يفهم لغته — فايقاع الجملة هو الذي يؤثر في المعنى من غير تغيير في جزء من أجزائها ، فهل للاستفهام ان ألقى في نعمة تسأول ، ولتفي أن ألقى في نعمة أنكار ، وللتعجب أن ألقى في صوت متعجب .

في ضوء هذا يكون لا بد من قياس علمي للزمن من خلال القياس الصحيح لأطوال المقاطع المجائية ، مع ملاحظة أن الوزن يطيء التوقيت في الشعر ، ويطول أحرف المد بغية التعرف على الطبقة الصوتية ، أو النغمة المحدودة ، وذلك لأن الوزن ينظم الخصائص الصوتية ، ويضبط الأنشاد ، ويوضح مدى تدفق اللغة<sup>(٢٦)</sup> ، كما يوجه الانتباه إلى مفاتيح صوتية — كالصرير والتقسيم — تلون العمل كله ، وتثير الانتباه ، وقد تنبه بعض القدماء إلى ما يسمى بالأعاريض الفخمة التي تصلح للفخر ، والأعاريض الرقيقة التي تصلح للحزن ، ومن هنا قالوا إن أوزان الشعر تنقسم إلى السبب والجدد واللين والشديد وما بين بين ، وأن حركاتها وسكناتها لها خصوصية في السمع ، كما أن هناك تناسباً بين الغرض والوزن ، وفي الوقت نفسه جعل لكل وزن خصوصية ، ففي المزج سداجة وحدة ، وفي المتقارب سداجة وحسن اطراد ، وفي السريع والرجز كزارة ، وفي المديد والرمل ضعف ولين ... الخ .

لقد ركز على هذا حازم القرطاجني<sup>(٢٧)</sup> ، وأفاض الدكتور عبد الله

(٢٥) نظرية الأدب . ريتيه ويليك . لوستن وارن . ترجمة عي الدين صبيح ٢١٧ ص . سوريا .

(٢٦) نفسه ص ٢٢٦

(٢٧) يقصد بالسيط ما تتوالى فيه ثلاث حركات ، والجدد ما تتوالى فيه أربع سواكن ، والمختلة ما تتلاقى فيه ثلاثة سواكن ، أما القوية فهي التي يكون الوقوف في نهاية كل جزء على سبب واحد ، راجع منهاج البلغاء وسراج الأدباء ط تونس ط ٢٦٠ وما بعدها .

الطيب<sup>(٢٨)</sup> ، وقد كان يمكن أن يلاحظ هذا وغيره .. أما النظر إلى العروض على أنه مجموعة من الحركات والسكنات ، فهو يعطينا طريقة واحدة للتحليل ، ومستوى واحداً من الأصوات ، ويحوله إلى النموذج صلب يُقاس عليه فقط ، مع أن التشكيلة الصوتية يجب أن تكون مرنة ، وملقية ظلاً على العمل كله ، فالعروض لا يقف عند حد كونه نظاماً خاصاً للأصوات ، وانتقاء للنظام الصوتي للغة ما ، لأنه يتعدى ذلك إلى إيقاعات خاصة بالنفس والعصر وطبيعة التجربة ، وصلة الصوت بالمعنى ، بل وبطريقة التوصيل هل هي قراءة أو إنشاد أو تلاوة ، مع ملاحظة أن طرق الأداء تختلف في العالم العربي .. ثم أنه تجب ملاحظة الصلة بين حروف المد والحروف الصالح ، بالإضافة إلى نسبة التكرار بين الحروف ، فهناك حروف يتقل تكرارها ، وحروف يستحب فيها التكرار ، وإلى قضية توالي المقاطع والأيقاعات خاصة وأن ظاهرة الرنين — كما في الفيزياء — تلعب دوراً أساسياً حين ترصد موجات الشعر التي تصدر عن الوجدان والمشاعر الدفينة ، وتعطينا ترددات سرعان ما تتجاوب مع تردد أجهزة المستقبل عندنا بالإضافة إلى ما يُعرف بالصدى<sup>(٢٩)</sup> .

كل هذا — وغيره — يحتاج إلى قياس سليم ، وإحصاء دقيق للوصول إلى سر الأسرار في الشعر العربي ، وسر الأسرار فيه هو الموسيقى .. وعلى كل فالمطلوب مراجعة الشعر — وبالتالي العروض — في ضوء هذا كله .

ثم يجيء دور القافية ، ونراها بعد أن احترمتها زمناً في مطولتها « مأساة الحياة » وفي ديوان « عاشقة الليل » ، تبدأ حملة ضارية في مقدمة « شظايا ورماد » على القافية ، وهي في هذا تكمل التجديد العروضي الذي أخذت به ، فهي قد رأت في القافية حجراً يلجم لكل بيت ، وسخرت من القول بأن العربية ثرية ، ورأت أن الأخذ بالقافية قد حرمنا من « الملحمة » مع أنها

( ٢٨ ) المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعتها ٧٢/١ وما بعدها . طبعة دار الفكر بيروت .

( ٢٩ ) العدد الخامس من مجلة الشعر — يناير ١٩٧٧ — مقال الحركة التوافقية البسيطة في الأكران والشعر . د. أحمد سعيد الدمرداش .



وجدت في آداب الأمم المجاورة ، وفي الوقت نفسه أضفت على القصيدة العربية نوعاً من الرتبة التي تُمل ، وجعلت الشاعر يتكلف ويتصيد القافية تصيداً ، كما قالت إنها خنقت أحاسيس كثيرة ، وأدّت معاني لا حصر لها عند الشعراء ، معللة ذلك بأن الشعر الغنائي وليد القورة الأولى عند الشاعر ، وهذه القورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض اندفاعها ، ولقد كانت القافية هي « العائق » الذي لا بد منه ، ومن ثم كانت تضعف القورة ، وتفيض الحالة الشعرية ، وقد كان هذا وراء القصائد المفككة والمشتتة الفكرة ، ذلك لأن الشاعر يجد نفسه مضطراً إلى مصانعة القافية ، وهي تعجب بهؤلاء الذين استخفوا بالقافية حين كتبوا نظام الرباعية وأشباهها ، وتذكر أنها سارت خطوات بعدهم على نحو ما فعلت في قصائد مسامير ( أ ب أ ، ب ج ب ، ج د ج ، د ه د ، ه و ه ) مع ملاحظة أن تكرار الحرف يعني تكرار القافية ، وفي « رماد » استعملت نظم الرباعية ( أ ب ب أ ) وفي « غرباء » استعملت نظام المقطوعة STANZA ، وكانت القافية في كل مقطوعة تجري هكذا ( أ أ ب ب أ ب ) أما قصيدة « الكوليرا » فقد كانت المقطوعة فيها أطول مما ينبغي قليلاً وقد جرت على هذا النسق ( أ ب ب ج ج ب د د ب ه ه ه ه ) ثم كان التحرر التام للقافية في مَر القطار ، نهاية السلم ، خرافات ، جدران وظلال ، ولعل هذه هي الخطوة الوحيدة التي تسبق الشعر المرسل 'Blank Verse' فإذا جاءت إلى قصيدة الجرح الغاضب فإنها تقرر أن أسلوب تقفيتهما مقتبس من الشاعر الأمريكي « ادغار آلان بو » في قصيدة ULALUME ، وفي مقدمة ديوان « شجرة القمر » نراها تأخذ أسلوباً تراجعياً فنقول : وما أعلن أسفي له أنني في شعري الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية فكنت أغير القافية سريعاً ، وأتناول غيرها وهذا يُضعف من الشعر الحر لأنه يعتمد على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها وبذلك ينقص الرنين والموسيقى « ولهذا بتّ أدعوا إلى أن يركز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو توحيداً جزئياً فبذلك نزيده موسيقى وجمالاً ونحميه من ضعف الرنين وانفلات

الشكل ، وفي دراستها عن علي محمود طه<sup>(٣٠)</sup> نراها تقول انه كان موفقا حين التزم القافية الموحدة وحين خرج عليها ، وفي دراستها عن الشاعر واللغة<sup>(٣١)</sup> نراها تذكر أن الجاهليين حرصوا عليها لحبهم لوضوح الألفاظ وقطعيتها ، ولأنهم كانوا يطلبون الواقع ويعبرون عنه بوضوح ، وهذه النظرة هي المستولة عن حب العربي القديم للبيت المستقل الرثان ، ولكراهيتهم لما يعرف بالتضمين ، فهم قد فعلوا ذلك — كما استعملوا السجع في النثر — ليزيدوا الكلام قطعية وصرامة ، كما ترى أن القافية الموحدة تؤثر في شكل الفكر الموجود في القصيدة وترتبط به ، وهي بهذا تُقيد في الموضوعات التي يجب تقسيمها على كل أبيات القصيدة تقسيماً يشد المعنى ويجمعه في تيار واحد لا صعود فيه ولا نزول ، عن طريق تسلسل المعنى تسلسلا لينا ، وتساعد القافية على اختتام الموضوع بآخر بيت ، وقد حافظ العربي على القافية الموحدة ، ثم كان دور الأندلس في القافية المتنوعة التي تجري وفق نسق ثابت ، ثم كان دور البند ، ودور الشعر الجديد الذي أتى بالقوافي المتتالية على غير تداخل كما في قصيدة « الأمير السعيد » لعبد الوهاب البياتي في ديوانه ص ٣٠٠ ، وهناك القوافي المتنوعة المتداخلة على غير نسق كما في قصيدة الأفصان للشاعرة بديوانها ص ٧٧ م ٢ ، ومن تفصيلات هذه الفكرة أن القافية المتداخلة صنفان :

#### ١ — القوافي ذات التداخل الجزئي المعزول

٢ — القوافي ذات التداخل الكلي المترابط ، وهي تنتهي إلى أنها لم تتخل عن القافية وإنما تحتضنها وتشعل حولها الثريات وأن « عبد الوهاب البياتي » كان من أسبق الشعراء إلى محاولة التهرب ، وأن « عبده بلوي » تعامل مع القوافي الجزئية ، ثم تقف عند ظاهرة ما تسمية الشطر الطويل الذي يستغرق أسطرا متعددة كثيرة ثم تأتي في آخر القافية ، وهي لا توافق على هذا وتعتبره نوعا من أنواع التفلت ، ثم تقول : ان الشعر الحر يبيح للشاعر أن يطول الشطر إلى أي

(٣٠) الصومعة والشرقة الحمراء ص ١١ ، ١٣ ، ٣٠٧ وما بعدها .

(٣١) كتاب الموسم الثقافي في جامعة الكويت ١٩٧٠ — ١٩٧١ ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

حد يشاء ، وهذا يتنفي الحاجة إلى التدوير أصلاً ، خلافاً لشعر الشطرين الخليط الذي يصبح أن يقع التدوير في آخر شطره الأول لكي يطيل الشاعر الشطر ويمزجه بالشطر الثاني<sup>(٣٢)</sup> ، المهم أنها ترى أن التدوير يقتل القافية قتلاً ويحرم الأَشْطَر منها ، وأنه يخرّب الشعر الحر ويمزّق قوافيه ، لأن قراءته غير ممكنة ، ولأنه يملّ ويتعب السمع ، ويخرج على ما تسميه قانون الأذن العربية ، ولأمر ما نراها لا توافق على ما يسمى « الشعر المرسل » لأنه يهدر القافية .

وهي تجمل رأيها في القافية — بعد مرحلة شظايا ورماد — بأنها تفتح أبواب معان مبتكرة ، ولا تكبح جماح الطاقة ، ولا تُوقع في التكلف ، ذلك لأنها تعطي مفتاحاً سحرانياً يقود إلى المناطق غير الواعية في العقل الباطن ، ثم أن أجمل الشعر العربي قد نظم في ظل القيود التي أضفتها القافية الموحدة ، وفي ضوء هذا ترى أن القافية ضرورة شعرية ملحة لأنها تنشر على القصيدة « وشاحاً ضبابياً شفافاً ، وتترّر عبر الكلمات تياراً كهربائياً آمراً ، وتشيع في الأَشْطَر حساً جمالياً مرهفاً ، فتقفية القصيدة مطلب سايكولوجي فني ملح بحيث تكون الأَشْطَر الساتبة نقصاً ، وإخفاقاً للنغم الجميل ، ثم تذكر تسع عوامل تجعل منها ضرورة :-

١ — تحديد نهاية الشطر — خاصة الشعر الحر — فهي جرس يدق ويخبرنا أن عبارة أو مقطعاً قد انتهت ، ومن هنا تكون نقطة الصلابة في كيان الشطر .

٢ — القافية الموحدة توحيدا جزئيا أو كليا في القصيدة الحرة — غير الطويلة طولا فادِحاً تصبح وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلها ، فهي تلمّ شتات الجو بالنغم العالي الذي تحدّثه .

٣ — القافية وسيلة أمان واستقرار للقارئ ، وباشعاره بأنه ليس في غابة كما في القصيدة المألوفة .

---

( ٣٢ ) العدد الأول من مجلة الحصاد التي تصدر عن قسمي اللغة العربية والانجليزية بكلية الآداب ، جامعة الكويت ، مقالة القافية في الشعر العربي المعاصر .

٤ — تشعر بوجود نظام في ذهن الشاعر ، وبتنسيق الفكر لديه ، ووضوح الرؤية ، وقوة التجربة ، كما تشعر بالسيطرة على القصيدة ، فالقصيدة التي لا قوافي لها تبدو وكأنها متمردة على صاحبها .

٥ — جانب مهم في سايكولوجية القصيدة ، والمعاني غير الواعية فيها ، أنها تعبير عن الأفكار الداخلية التي لا يتعمدها الشاعر ، وإنما تبرز من خلال اللاوعي فالقافية تكشف الخبوء ، وتقول مالا يريد أن يرفع الستار عنه .

٦ — تعطى نغما يُموِّسِق الشطر ، أو تضيف لحنا وجوا إلى القصيدة .

٧ — تقدم تيارا كهربائيا يسرى في القصيدة ، ويرقق في ألفاظها مغناطيسية تجتذ بنا ، دون أن نعلم لماذا تجتذنا .

٨ — هي فيد حقا ، ولكن من قال ان كل قيد يقصّ جناح الشاعر ، فهي تنبت الأفكار ، وتغير اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة .

٩ — في شعر التضاد والمقاومة ، يعطى ترادف القافية إحساسا بأن الشاعر مجهّز بعزيمة صلبة لا تلين ، ذلك لأن القافية في الصميم قتال ومصالوة<sup>(٣٣)</sup> والملاحظ أنها اعتبرت الجانب الصوتي جانبا واحدا من جوانب القافية ، وهذه نظرة تُحمد لها ، مع أن الأمر كان يستدعي وقفة عند بعض الأشكال التي تقف عند حلود الصوت كالموشح مثلا ، والتي يمكن معرفة معاني الموشحة من القافية ، ثم انه يمكن ارتباط القافية بالمعنى الذي يحاكي الوزن بالصوت ، وهناك القوافي التي تنطلق أساسا مما يسمّى « اسم الصوت » كالصليل والهدير والأزيز والخرير ، بالإضافة إلى أن هناك مستويات للصوت علوا وانخفاضا وما بينهما ، ومن المعروف أنه توجد طبقة صوتية خاصة بالموضوع ، وطبقة خاصة بالنفس ، وطبقة خاصة بالعالم حين ينظر إليه من زاوية مرئية

---

(٣٣) غزوة سيكولوجية الشعر للشاعرة ص ١١ ، ١٣ ، والمعد الثالث من مجلة الشعر — يوليو ١٩٧٦ .

ومسموعة ، وهناك طبقة تتصل بالصفات الميتافيزيقية — السامي —  
 المأساوي — الخفيف المقدس — ذلك لأن الكلمة ليست مجرد نطق للتعبير  
 عن غرض معين ، وإنما هي في الأساس طراز خاص بالترتيب  
 والسياق<sup>(٣٤)</sup> ثم ما صلة القافية بقضية المقاطع ، وبخاصة المقطع الطويل  
 الذي لا يجيء إلا في حالة الوقف ، والذي منه مثلاً قول شوقي :

ارفعني الستر وحَيَّ بالجيبين      وأرئنا فلق الصبح المبين  
 وقفني الهودج فينا ساعة      نقبَسْ من نور أمّ الحسينين  
 ونحن لا ننسى هنا الألفاظ ذات الدلالة الحركية ، وكيف أنه يكون لها أكثر من  
 صلة بالقافية ، ولنتأمل مثلاً ما جاء في العمدة ٣١٠/١ من أن الأمين قال لأبي  
 نواس : هل تصنعُ شعراً لا قافية له قال نعم ، وقال ارتجالاً

ولقد قلت للمليحة قولى      من بعيد لمن يحكى ( أشار قبله )  
 فأشارت بمعصم ثم قالت      من بعيد خلاف قولي ( إشارة لالا )  
 فتَفَسَّنت ساعةً ثم إلى      قلت للبعْل عند ذاك ( إشارة امش )  
 هذا بالإضافة إلى القافية الغنية في « لزوم ما لا يلزم » ، وإلى بعض الفقرات  
 والأشطر التي تتكرر فتكون قافية غنية على نحو ما نرى مثلاً عند « علي محمود  
 طه » ومهما يكن من شيء فإنه إذا كانت النظرة القديمة للقافية تقول بأنها  
 كانت وراءها شدة حرص العرب على التمييز بين فروق المعاني ، وعلى ما يسمى  
 إحداث « اللذادة »<sup>(٣٥)</sup> ، فإنه يمكن من وجهة نظرنا اعتبارها عنصراً  
 زخرفياً — كما حدث فيما يعادها من الفن التشكيلي — يؤكد على الاستمرار ،

( ٣٤ ) نظرية الأدب ص ٢٠٨

( ٣٥ ) تأمل قول حازم القرطاجني في منهاج اللغاة ، أنهم لو أجروا ألواخر الكلم كيف اتفق لم يكن ذلك  
 مللوذا ، لأن ذلك أمر لا يرجع إلى نظام ، ولتجري الأمور على نظام منضبط بحكم موقع عيب  
 من النفس يحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيئاته .. لو كان الأمر في ذلك على غير  
 نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب ولكانت القصاحة مرفقة غير معجزة أحداً ص ١٢٣ ،  
 ١٢٤ .

ويتجاوز العالم المادي ، ويملاً الفراغ ، وإذا كانت الزخرفة قد استخدمت لذات الزخرفة في الحضارة العربية ، فإن القافية لها دور يشبه هذا الدور ، كما أنها تفيد في الربط بين عالم الوزن المجرد ، وعالم الألفاظ المحسوس ومن هنا كان التمسك بها ، أو العودة بصورة من الصور إليها ، وعلى كل فإذا كانت نظرتها للعروض العربي ثنائية بمعنى التأكيد أساساً على البنية الصوتية ، مع ملاحظة الجنور الاجتماعية لحركة الشعر الحر ككل<sup>(٣٦)</sup> ، فإنها في القافية قد نظرت إليها من أكثر من منظور كما وضعنا .

ولقد كان مما يتفق مع الأطار العام الذي تتحرك فيه اهتمامها البالغ باللغة وقوانينها ، فقد طلبت من الشاعر أن تصبح اللغة فطرة عنده ، بحيث يمكنه الجمع بين روعة الشعر ، وعدم الخروج على قواعدها ، وعلى حد تعبيرها « .. إن اللغة تفتتح كالوردة بين يدي الشاعر ، وكل ما عليه أن يحترمها ، ويحب صيغها ، ويتنوق أقيستها ، ويدرك أنّ لها كياناً منفصلاً ، وبعد فإن اللغة ليست أداة وإنما هي ذات ولها شخصية وكيان ، فإذا أردنا أن نستفيد منها وجب علينا أن نعرفها وندرس دروبها ومسالكها ، ونعرف الكثير عن صفاتها وخصائصها وفلسفة صيغها »<sup>(٣٧)</sup> .

---

(٣٦) تأمل مثلاً ما جاءه في رسالة ليدر شاكر السياب في ٩ نيسان ١٩٦١ « أنا من أعداء التقلت من القافية ، إن اللغات الخالية من الحركات — وهي كل اللغات ما عدا العربية — ولوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس على التفعيلة ، قد تخفف مما يحمله الشعر من القافية على الأذن من وقع غير منغوم ، صحيح أن أياً ما مقفلة في قصيدتك ولكنك — على العموم — أهملت القافية ، وكان في الأمكان أن يتضاعف أثر صورك وأفكرك وعواطفك على النفس لو كانت قصيدتك مقفلة رسائل السياب . جمع وتقديم ماجد السامرائي — ص ١٠٨ ، دار الطليعة بيروت ، وتأمل ما يراه عبد الجبار داود البصري من أن وراء حماسة نازك للقافية — بعد فتور — نضج انتباهها القومي — نازك الملائكة ص ١٧٩ .

(٣٧) انظر للشاعرة التجريبية في المجتمع العربي ص ١٦٥ وما بعدها وأنظر الفصل التالي الذي عنوانه « الجنور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » من كتاب قضايا الشعر المعاصر مع ملاحظة أن الأسماء قد تعددت ، فهي أطلقت على الحركة الجديدة اسم « الشعر الحر » ، وسماها الدكتور محمد مندور « الشعر الجديد » ، وسماها علي أحمد باكثير « الشعر المنطلق » وجواه الدكتور محمد

ولقد كان أكثر ما ركزت عليه في عالم اللغة قضية النحو ، فهي ترى أن القواعد صديقة للشاعر وحاميته ومعطيته الأمان والحارسه القومية للمعاني ، بالإضافة إلى أنها تمهيه العمق التاريخي وتربطه بالزمن ، ومن هنا نراها تعيب على النقاد الذين لا يقفون عند أخطاء اللغة<sup>(٣٨)</sup> ، ذلك لأنها تنطلق من مقولة عدم الفصل بين الصواب والجمال فهما متلازمان ، ولأنه يبدو أنها متأثرة برأي عبد القاهر الذي يرى أن النظم والنحو شيء واحد ، ذلك لأن النظم يشمل الأعراب ، والرؤية ، والصيغة .

كل هذا جعلها لا تتهاون مع ما يخالف قاعدة عروضية أو نحوية ، وجعلها تمسك بالموازين التي اصطلح عليها ، وإن كانت قد أخت في وقت مبكر إلى ضرورة تطوير الدراسات العروضية للتطور السريع الذي لحق الشكل وفي الوقت نفسه رأت أن يكون النص الشعري هو الأصل ، وليس القاعدة المسبقة ، فالقواعد مجرد استقراء واع ، وفي ضوء هذا رأيها أن تلطف بعض أفكارها الرئيسية ، فمثلا إذا كانت في ١٩٥٧ قد دعت إلى ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة فاتها في الطبعة الرابعة من قضايا الشعر المعاصر ١٩٧٤ ، دعت إلى ما سمته « تلطيف » القاعدة ، وذلك بجواز أن تجتمع التفعيلة مع مملودها في ضرب القصيدة الحرة<sup>(٣٩)</sup> ، فموقفها يشبه موقف حازم القرطاجني الذي يحدّد الخروج بما يسميه « الأساغة » وفي الوقت نفسه يؤكد على احترام اللغة ، ويرى أن هناك ضرائر مستقبحة في الشعر ، ولكنه يجيء دون موقف ابن الأثير الذي يقدم « الحُسن » على « الجواز » ، ويعلل ذلك بقوله « فإن صاحب هذه الصناعة يصرف الألفاظ بضروب التصريف ، فما

---

التعبي وسماه ابراهيم الأيلري الشعر المستحلت ، يتنا سماه د. مصطفى جواد النثر المشعور وسماه الدكتور احسان عباس الشعر « المصنّ » ، كما كان هناك من سماه الشعر الطليق في عام ١٩٢١ بالعراق ، أما العقلا فقد أطلق عليه أكثر من اسم وركز على كلمة الشعر السائب .

( ٣٨ ) كتاب الموسم الثقافي لجامعة الكويت ١٩٧٠ — ١٩٧١ دراسة للشاعر بهوان الشاعر واللغة .

( ٣٩ ) مخطوطة سيكولوجية الشعر ص ١١ ، ١٢ وما بعدها

عذب في فمه منها استعملت ، وما لفظه فمه تركه « (٤٠) ، وقد كنا نحب  
وهي الشاعرة القديمة أن تقدم « الحسن الشعري » على « جواز القاعدة » .

.. وأخيرا فهذه قطرات من عالمها المتجدد الخصب ، فهي لم تقف عند دور  
الريادة في الشعر ، ولكن كان لها دور في « التنظير » لما سمته الشعر الحر ،  
ومهما يكن من شيء فقد تركت « لمسة مشرقة » على ما يسمى بالعروض  
والقافية ، حين تركت العنان أولا لحركة الشعر ، ثم حين قننت — بحزم —  
للحركة بعد ذلك ، حين رأث العليد من التجاوزات ، وحين ارتبطت ارتباطا  
وثيقاً بالتيلر القومي .

---

( ٤٠ ) راجع منهاج البلاغة ص ٢٢٢ ، والمثل السائر ط ٢٨٣/١ ط ١٩٣٥ .



# المرايا الشعرية لدى نازك الملائكة

محمد فتوح أحمد

كلية دار العلوم — جامعة القاهرة



أعتقد — وأرجو ألا يكون هذا الاعتقاد ضرباً من المصادرة — أن الرؤية الإبداعية في عالم شاعرتنا الرائدة ، نازك الملائكة ، لم يصبها من التغير والانتكاس ما قد ينال من تماسك أبعاد هذه الرؤية وانسجامها ، فعلى مدى ما يناهز الأربعين عاماً ظل عالمها الشعري عاكفاً على التقاط أعمق خلجات النفس ، وأدق تعاريج الذات الباطنة ، مع جهد دعوب في تقصى هذه وتلك ، ومع وعي فني يحيل هذه الخلجات والتعاريج إلى كيانات حية ، تتجسد ، وتنمو ، وتسهم في حركة القصيدة فاعلة ومنفصلة ، فيخيل إليك أنك بازاء مسرح داخلي مجالته الذات ، وشخصه ما يعتور هذه الذات من أحاسيس الفلق تارة ، ومشاعر الوحشة والضياغ تارة أخرى ، وفي الحاليتين لا يخلو الأمر من لفحة حزن رقيق غامض ، تومض أكثر مما تحرق ، وتوحى بالتوجس من المجهول أكثر مما تفصح عن بواعث واقعية عارضة .

والذي يقرأ ديوانها الأول الذي صدر سنة ١٩٤٧ بعنوان « عاشقة الليل »<sup>(١)</sup> لا يخطيء هذا النزوع المأساوي الحزين ، الذي تغلفه — في كثير من الأحيان — غلالة رومانتيكية رقيقة وفيه يلتقي بتلك القصائد التي تحمل رائحة الموت أو توميء إلى فكرة الرحيل : « بين فكّي الموت » ، « السفر » ، « مرثية غريق » ، « على حافة الهوة » ، بل إنها حين أرادت أن تترجم عن الشعر الغربي لم تجد أقرب إلى مزاجها الفني من قصيدة توماس

---

(١) صدرت الطبعة الأولى من هذا الديوان سنة ١٩٤٧ م عن مطبعة الزمان ببغداد ، ثم ظهرت طبعة الثانية سنة ١٩٦٠ م عن المكتب التجاري ببيروت .

جراي المسماة « مرثية كتبت في مقبرة ريفية » "An Elegy written in a Country Churchyard وهي قصيدة مطولة ينسجم ما فيها من لوعة غامرة مع ذلك المزاج الشعري الحزين .

— ٢ —

واذا كان لنا أن نعتبر الصور الشعرية — كما يراها سيسيل دي لويس — بمثابة « سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة ، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة »<sup>(٢)</sup> ، فإن مرايا الشاعرة في هذا المرحلة كانت من الصفاء والخلوص بالقدر الذي يكشف عن طبيعة هذا الموضوع وتجلياته الشكلية ، وليس محض مصادفة أن تكون أبنية هذه المرايا موزعة بين « الرياح الدلاويات » ، و « النهر الذي تحيط به المغاوير » ، وتتدفق فيه « أمواج من السم الزعاف » ، و « الشواطئ الخالية من الظلال والعطور » ، و « الزورق المخلوع » ، و « الليل المزدهم بالخواف والوساوس » . لقد كانت هذه الأبنية الصورية أكثر الأشكال مواءمة لمشاعر التوجس والوحشة والقلق التي نهضت عليها تجربة الشاعرة في هذا الطور من حياتها الأبداعية :

في عمق صحراء الحياة ، هناك فوق لظى الرمال  
حيث الرياح الدلاويات ، مدينة بين التلال  
في قلبها نهر تحيط به المغاوير والصخور  
وشواطئ لا ظل فيها ، لا تحائل ، لا عطور  
والماء يلسو وادعا ، ووراء الألم العميق  
أمواجه السم الزعاف ، وإن بدا حلو البريق  
كم زورق خلدته جنياته ورسومه  
كم حالم أودت به أمواجه وسمومه  
والشاطئ الثاني يلوح بالجمال وبالفتون

---

(٢) سيسيل دي لويس : الصورة الشعرية — ترجمة د. أحمد نصيف الجناني وآخرين — دار للنشر —

بغداد سنة ١٩٨٢ — ص ٩٠ — ٩١ .

حتى اذا قاربته أبصرت إعصار المنسون  
لا شيء غير الشوك والأشلاء فوق صخوره  
لا صوت يسمع غير ضجة دوده ونسوره

فالمرآة هنا تتسم بما تتسم به البنية العميقة للنص من تمزق وتشتت وانكسار ، والمدينة التي تهرب منها الشاعرة مدينة وهمية تقع على الحافة بين الحقيقة والرؤيا ، ويتوازى فيها الواقع والحلم ، ففي قلبها نهر ، ولكنه مخفوف بالمفاوز والصخور ، ولهذا النهر شواطئ ، ولكنها خالية من الظلال والمطور ، وأمواجه تبدو وادعة ، ولكن من ورائها بخلاف كل الأمواج — ألما عميقا ، اذا أردنا تقرير الشعور ، وسما زعافا » ، اذا أثرنا لغة التصوير ، وفي لجته يترنخ ذلك الزورق المخلوع الحالم بالنجاة ، المقتون بما تلوح به الشواطئ من جمال وإغراء ، حتى اذا قاربها — أو قارب الخلاص — اذ بهذا الجمال يتكشف عن أشواك وأشلاء وصخور ، ومن ثم تكون هذه المفارقة بين ظاهر المدينة وحقيقتها ، بين الحلك والواقع ، مقدمة لذلك التحذير الذي يتوجه إلى قاصد تلك المدينة ، أو قل تتوجه به الشاعرة إلى نفسها :

يا طارق الباب المروع عُدْ ولا تهبط هنا  
هذا الجمال سيستحيل دما وماء آسنا  
هذى الشواطئ ، كل ما فيها أسي وتحسر  
فحلل منها فالسموم معلّة والخنجير  
عد ، عد إلى لهب الصحاري وانج من حمم المدينة  
لا تلق قلبك في اللظى ، أصخ لشاعرة حزينة(٣)

وتوازيات الصور — أو المرايا — توازيات مركبة ، لا تنحصر منها طبقة إلا لتكشف عن طبقة أخرى ، فحيث تعادل المدينة بالدم والسم والخنجير ، ترى الحياة معادلة باللظى والرياح الدلويات والمفاوز والصخور ، إلى درجة توحى

---

(٣) عاشقة الليل — ط ٢ — منشورات المكتب التجري — بيروت سنة ١٩٦٠ — ص ٩٢ —

بأن الحرب من المدينة على هذا النحو لا يشف فقط عن ذلك الرفض الرومانسي العريق لمظاهرة الزيف والتصنع في المدينة المعاصرة ، بل يضيف إلى ذلك توجسا من الحياة الواقعة برمتها ، ورفضاً لكل ما يحف بهذه الحياة من إحمال المشاعر وصخرية القلوب وخواتمها .

والصورة — عند هذه المرحلة من ابداع الشاعرة — لا تخلو من نمطية ، فعناصرها تمتد من قصيدة إلى أخرى امتدادا يكشف عن ديمومة الرؤية واستمرارها ، الأمر الذي يثى بأن انتقاء هذه العناصر كان يتم في تناغم مع طبيعة هذه الرؤية ، وليس أدل على ذلك من دوران المعجم التصويري — على الرغم من تنوع التجارب الشعرية — في اطار الزورق التائه ، والنجم الخافي ، والبحر المروع ، والملاح الضال ، والشاطيء المظلم ، والأعاصير ، وأشباح الدجى ، والظلال السود ، وما إلى ذلك من وحدات تصويرية تشكل في مجموعها لوحة لسفينة تائهة « ممزقة الشراع في خضم بحر رهيب ، غاب عنه الضوء والشاطيء :

يا ليل ما نفع الأسى ؟ يا بحر ما معنى الدموع ؟  
النور يصخب داويا ، والموج يهزأ بالقلوع  
ألى تسير سفينتي الحيرى اذن ؟ أين الرجوع  
فلنمض للمجهول ، ذلك وحده ما نستطيع<sup>(٤)</sup>

وعلى الرغم من تناغم الصور الشعرية ، بحكم تناغمها — أولا — مع طبيعة الرؤية الشعرية ، وتناغمها — ثانيا — فيما بينها كعناصر تصويرية متفقة في مصدرها من عالم الظواهر ، حين يكون على حالة من الغضب أو الجهامة أو الاعتام ، فان خاتمة الصورة — في بعض الأحيان — تقع في منطقة ذلك الضوء الباهر الذي يكشف عن المقصود كشفا مباشرا ، فلا يكاد يترك لحدس المتلقى ما يضيفه ، فاذا قرأنا عن الرحلة الكبرى إلى وادي الأفول » ، بكل ما تثيره

---

(٤) قصيدة : السفينة التائهة — المصدر السابق — ص ١٣٢ — ١٣٥ .

هذه الرحلة من ترقب وخافة وانتظار ، راحت خاتمة الصورة تحدد هذا المنتظر وتجلو ملامحه :

فوداعا أيها الركب ، وداعا يا حياة  
آن أن يطفئ أفراسي وأحزاني الممات  
آن أن تهجر قيثاري وعودي النغمات  
فسلام أيها الموت ، سلام يا رفات .<sup>(٥)</sup>

وإذا تقنعت الدلالة بتلك الظلال الرجراجة التي تلدها تعبيرات « كالليل » ،  
« والصمت الكئيب » ، و « الكيان الذي تتمشى فيه الرعش » ،  
« الغروب » ، و « الهمس الغريب » ، أبت خاتمة الصورة إلا أن تفصح عما  
استكن وراء تلك الظلال من نلر النهاية :

واعتراني خاطر مشج رهيب  
وتجلى لخيالاتي الممات .<sup>(٦)</sup>

وإذا كانت جهامة الواقع واستدبار الحياة يفضيان إلى مثل هذا الحزن القدري  
الذي لا يخلو من استكانة وتسليم فإن في تجارب هذه المرحلة ما يشي ببعض  
البواعث التي تسوغ هذا الحزن وتكسبه نبضا اجتماعيا ، وحينئذ يصبح القرار  
من الواقع إدانه ضمنية له ، ويصبح استدبار الحياة تعاليا عليها ، وارتفاعا فوق  
شرورها وآثامها ، وتبادل المحاور حتى يضحى ما كان واقعا بمنطق الناس زيفا  
بمنطق الشعر ، وما كان وهما من منظور الحياة والأحياء ، حقيقة من منظور  
الذات المبدعة :

كمت روحي وباحت مقلتي  
لتيها ضنت بأمرار حياتي  
ولن أشكو عذابتي وأسائي  
ولن أرسل هذي النغمات  
وحوالي عبيد وضحايا

(٥) قصيدة السفر — المصدر السابق — من ٤٢ — ٤٥ .

(٦) الغروب — المصدر السابق — من ٧٦ .

ووجود مغرق في الظلمات  
لا أريد العيش في وادي العبيد  
بين أموات وإن لم يدفنوا  
جثث ترسف في أسر القيود  
وتماثيل اجسوتها الأعمى<sup>(٧)</sup>

فنبهة الحزن في هذا النموذج وأمثاله تتجاوز معنى التلذذ بالألم أو استعذاب العذاب على طريقة شعراء الموجة الرومانتيكية ، لأنه حزن لا يخلو من العلة ، ولا يفتقد جذور التمرد على حياة العبيد والوجود الفارق في الظلمات والتماثيل التي تجسوتها الأعين ، وهو بكل هاتيك المعاني حزن يحمل ضربا من هجاء الواقع والتنديد به ، فهذا الواقع هو الموت بعينه ، وإن بدا بخلاف ذلك ، وأحيائه موتى على الحقيقة ، وإن كانوا بلا قبور وما حاجتهم إليها وهم « يرسفون في أسر قيود » تقوم منهم مقام الأكفان !!

### — ٣ —

قلنا إن الرؤية الإبداعية لدى شاعرتنا لا تتغير ولا تنتكس ، ولكن هنا لا ينفي تطور طرائق التأني إلى هذه الرؤية والتعبير عنها ، ففي ديوانها الثاني الذي أصدرته سنة ١٩٤٩ م بعنوان « شظايا ورماد » ، وفي شقيقه اللاحق ، الذي أصدرته سنة ١٩٥٧ م بعنوان « قرارة الموجة » ، نرى مسارب هذه الرؤية تنأى عن المباشرة ، وتصبح أكثر جنوحا إلى اصطبياد لحظات الدهول النفسى ، حيث يتوارى الوعى وتنساب الخواطر طليقة حرة ، فتنطفو على السطح منها رغبات ومخاوف كانت متوارية ولأن اللاوعى رمزي بطبيعته فإن هذه الرغبات والمخاوف لا تظهر في أشكالها الحقيقية ، بل ترتدي أقنعة رمزية تستر جواهرها ومصادرها الأولى ، وذلك ما تشير إليه الشاعرة ذاتها حين تقول : « إن النفس البشرية عموما ليست واضحة ، وإنما هي مغلقة بألف ستر ، وقد يحدث كثيرا أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة

---

(٧) قصيدة : في وادي العبيد — المصدر السابق — ص ٢٤ — ٢٧ .



الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومغات الصور العابرة التي تمر فيحلق فيها العقل الواعي ببرود ، وينساها نسيانا كلياً ، فيتلفها العقل الباطل ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ، ويفلق عليها الباب ، حتى اذا آنس غفلة من العقل الواعي أطلقا صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل . وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفا على إنسان دون إنسان ، سوى أن التعبير عنها يختلف فالإنسان العادي يراها في أحلامه ، أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معا . « (٨) » .

وتلك نظرة إلى دور اللاوعي في العمل الفني ترجع إلى تقدم الدراسات النفسية الحديثة ، وما اكتشفه علماء التحليل النفسي — وعلى رأسهم فرويد Freud — من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة في حياتنا الداخلية ، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه في ذلك شأن الحالم ، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز . ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها بحيث تصبح أكثر إنسانية وأوفر متعة له وللآخرين .

منذ تلك المرحلة تغدو الصورة الرمزية أبهر وسائل التعبير على قلم الشاعرة ، ثم تتجمع أقطار هذه الصورة وتتضام علاقاتها ليصبح النموذج الرمزي الأثير في كثير من قصائدها هو نموذج الإنسان المطارد من قبل قوة غامضة لا ترحم ، قد تكون هذه القوة — كما تحدثنا الشاعرة — « مجموعة من الذكريات المحزنة ، أو هي الندم ، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي ، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها ، أو هي النفس بما لها — من رغبات وما فيها من ضعف وشروء ، أو أي شيء آخر . » (٩)

على أن هذا الأحساس الخفي بالمطاردة لا يطل علينا من قصائد الشاعرة صراحة بل يتجلى عبر رموز تتنوع أشكالها وتختلف طرق تكوينها ، فهو

---

(٨) مقدمة ديوان « شظايا ورماد » — ط ٣ — منشورات المكتب التجاري — بيروت سنة ١٩٥٩ — ص ١٤ .

(٩) للمصدر السابق — ص ١٦ .



ونحوك من الأنجم والرؤيا والأمواج لنا أطواق  
ونحوب العسل في عريسات  
صنعتها أذرع جيتات  
من عطر الأزهار الخجالات  
من أسلاك الضوء الألاق  
في قعر النهر على أرض لم يلمسها القمر الألاق  
وتناس مولدها الآفاق .

وهذه الصورة الافتتاحية ذات مهمة مزدوجة ، لأنها — من ناحية — ترسم مجال  
الحدث في لسات سريعة موحية ، وتقوم بغاية درامية تشبه ما يصنعه الكاتب  
المسرحي حين يخطط المحيط الذي تتحرك فيه شخصوه ، ولأنها — من ناحية  
أخرى — تبرز الوجه السعيد من وجهي اللوحة ، وجه « الحلم » بمكوناته من  
الموج والليل والأنجم والأزهار والضوء والقمر ، ومن ثم تكون المفارقة حين تقدم  
الشاعرة إلينا الوجه الآخر ، وجه الحقيقة الجهمية ، أو قل وجه الفراق الذي يلوح  
شبهه أمام ناظرينا ، وبقدر التضاد بين الوجهين تكون الأثر النفسى . ان  
الشاعرة في اللحظة التي يغفو فيها الخوف ويستيقظ الحلم ، تحس حركة تنبعث  
من مياه النهر انبعاثا مبهما :

لكننا ذكنا نحلم  
أحسننا شبه صلى مبهم  
« الجنيت المنتقمات  
يصعدن إلينا في عريسات  
وأجلب رفيقي : لا ، هيات  
ذلك صوت الموج الرقراق  
الريح الحاملة البيضاء تمر على الموج الرقراق  
وتخادع أسمع العشاق » .  
لأيا وتيننا الحركه  
ثمة واذا نجمة ممكه .

طافية فوق الموجة ميتة ، والشاطئ في اشفاق

وصرخت : رفيقي ، أين نسير ؟

لنعد ، فالجثة همس نذير

أرسلها عملاق شير

بهذا تتكون الملاح الأولى للرمز ، فهو جثة سمكة قد لا تعني لخلي البال شيئا ، ولكنها بالنسبة للشاعرة « همس نذير » ، وكأنها تثير من أعماق اللاوعي صورة حيا وقد تحول إلى رفات ، أو إلى جثة هاملة كجثة هذه السمكة الشوهاء :

ومشينا ، لكن الحركه

ظلت تتبعنا ، والسمكه

تكبر ، تكبر ، حتى عادت في حضن الموجة كالعملاق

وصرخت : رفيقي أي طريق

يحمينا من هذا المخلوق

لنعد فالدرب يضيق ، يضيق

والظلمة محكمة الإغلاق

فأجاب رفيقي مرتعشا ، والظلمة محكمة الإغلاق

« نهرب ، لن تسلمنا الآفاق »

وبقينا نهرب ، والسمكه

تتبع أرجلنا المرتبكه

تلك الأحلاق ، وأين المهرب من لعنة تلك الأحلاق ؟

وزعانفها السود الشوهاء

سدت في وجهينا الأرجاء

وأراقت في الجو الوضوء

سحبا سوداء ولون محقق

حتى وجه القمر السحري ، غشه أسى وظلام محقق

وتلاشي ميسمة البراق

بهذا تكتمل أبعاد الرمز ، وتتحول جثة السمكة الصغرى إلى عملاق يسد على

مشاعر الحب كل طرق النجاة ، حتى المجال الذي كان يزدان بالأنجم وأسلاك الضوء قد غشيته السحب السوداء ، أما القمر فقد تنقب بالظلام ، أو قل بالأسى الذي اعترى الشاعرة ، فما الطبيعة إلا صورة من حياتنا النفسية فيما يرى الشعراء .

ترى هل يرمز ذلك العملاق الخرافي إلى الزمن ، وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة ؟ أم لعله يشير إلى التوجس من سطوة الواقع وبغته القدر ، إن الجزم بأحدهما ليس بندي بال ، لأننا نعلم أنهما وجهان لحقيقة واحدة ، هي المجهول بأرخب معانيه .

والرمز في تلك القصيدة ومثيلاتها ذو طابع درامي ، من حيث أنه يعتمد على الحركة والتحول والتطور ، فهو يبدأ من همس مبهم لا يبين ، ولا يلبث أن يتجسد في جثة سمكة طافية ، وهذه بدورها تحول إلى ذلك الكائن الضخم الغريب . ثم أنه — بالإضافة إلى ذلك — رمز نفسي ، لا باعتبار شغفه عن محتوى نفسي فحسب ، بل لأن صورته الفنية قد بنيت على ما يشبه الرؤيا أو تيار اللاوعي Unconsciousness ، اذ ليس معقولا أن تصعد الجنيتات المنتقمات من النهر كما تحدثنا القصيدة ، وليس معقولا — كذلك — أن تتحول جثة سمكة صغيرة إلى عملاق خرافي الملاح والسلوك ، إنما هي رؤيا تتجلى من خلالها هواجس النفس في تلك الصورة الرمزية .

وربما ذكرتنا هذه اللوحة الرمزية في « لعنة الزمن » بقصيدة الغراب The Raven لادجار آلان بو ، وفيها يرمز الشاعر بالغراب إلى مرارة الذكرى ، مثلما ترمز شاعرتنا بالسمكة العملاقة إلى الزمن ، وفيها كذلك يستخدم « بو » عناصر الظلام والعواصف والرياح للابحاء بما يشبه مناخ التوقع الذي يفصح عنه الحوار في المقاطع الأولى من « لعنة الزمن » ، هنا بالإضافة إلى وحدة الشعور بالمباغلة في العملين ، حيث يفاجأ الشاعر في إحدى ليالي ديسمبر الباردة بطارق في الظلام ، وحين يفتح الباب على مصراعيه لا يجد أحدا ، واذ ذاك يعود إلى مجلسه قلقا مهموما ، ولكن الطرق لا يلبث أن يعود أقوى مما كان ، وحين يفتح النافذة يفاجأ بغراب مهيب غريب يقتحم عليه عزله ، واذ يسأله الشاعر عن

كنهه ومبتغاه لا يبيحه هذا الطائر الأسطوري بغير كلمة واحدة : « هيات »  
يقولها وكأنها ماتت على شفثيه فلا يجد عنها حولا ، وحينذاك نكتشف — فيما  
يشبه الحدس — أن القصيدة لا تحدثنا عن غراب حقيقي ، بل تومئ به إلى  
بعض الذكريات الأئمة التي يعتاد الشاعر كلما أجنة الليل ، وتشب نارها في  
صدره فلا يستطيع منها مفرا ، مثلما لا تستطيع شاعرتنا من علوها الخفي  
مفرا . (١٤)

#### — ٤ —

والوتر الجديد في قيثارة الشاعرة ما يزال في طور العطاء ، لم يقل كل ما  
عنده ، ولم يبح بكل أسراره بعد ، والذي يقرأ نتاجها عبر سنوات العقد الأخير  
لا يخطيء تلك النيرة الصوفية الإشرافية التي تترقق في النسيج الشعري فتجعل  
منه إضافة متميزة ، لا إلى حصاد الشاعرة فحسب بل إلى ديوان الشعر العربي  
المعاصر بعامه .

وهذا الطابع الإشرافي لا يقتصر على تلك التجارب التي ترتبط بمثير ديني  
واضح ، بل إنه يبلو حتى في تلك الحالات التي تدق فيها هذه الرابطة أو  
تتهدم ، كما نرى في قصيدتها « ويقى لنا البحر » (١٥) ، ولكنه يتجلى بكامل  
سماته حين تكون صلة القصيدة بالباعث الديني مباشرة ، وحينذاك نرى هذا  
الطابع الإشرافي يتخلل مستويات البنية ، ويشع من أحدهما إلى الآخر ، حتى  
يصب في مجرى البنية العميقة أو الدلالة الصوفية التي تكون ما يشبه « النواة »  
بالنسبة للتجربة الشعرية . لنقرأ هذا المقطع من قصيدتها « زنايق صوفية  
لِلرَسُول » (١٦) :

- 
- (١٤) انظر ترجمة قصيدة إدجار آلان بو في كتاب الدكتور محمد منلور : محاضرات في الأدب  
وملأمة — معهد الدراسات العربية — القاهرة سنة ١٩٥٥ — ص ٨٢ — ٨٣ .  
(١٥) نشرت بمجلة الشعر — عدد ابريل سنة ١٩٧٧ — ٩٠ وما بعد هذا .  
(١٦) نذك الملائكة : زنايق صوفية للرَسُول — مجلة الشعر — يناير سنة ١٩٧٨ — ص ٥١ وما  
بعدها .

وجه حبيبي أكبر من لا نهاية البحر ، من مداه  
يسد أقطاره ويمتص طوره ، موجّه ، رؤاه  
وجه حبيبي زنابق ، أكؤس ، ميساه  
وجه حبيبي واللاتهايات عالم واحد  
ليس يشطّر ، أو يتجرأ .

تشعر على الفور بما يشبه جذبة الوجد الصوفي ، يعبر عنها في إطار نفمي  
وتصويري يذكرك بقريب منه في « نشيد الإنشاد » من العهد القديم ، وهو  
الإطار الذي أغرى بعض شعراء الطليعة من المحدثين ، وبخاصة صلاح عبد  
الصبور ونزار قباني ، مع فارق لا بأس من إعادة التنوية به ، وهو أن نازك  
الملايكة تستخدمه للتعبير عن تجربة ذات مذاق ديني تختلف به عن تجارب  
الآخرين . على أية حال ، لا تلبث هذه الجذبة الصوفية أن تصبح صريحة في  
اتكائها على لبنات تصويرية خالصة في انتائها الديني ، كالقرآن ، والترتيل ،  
والصوم :

من أبد الضوء جاء أحمد  
من غابة العطر والمصافير هل أحمد  
عبر عطور القرآن ، عبر الترتيل والصوم ، شغ أحمد  
من عمق أعماق ذكرياتي .

ويزداد وضوح الوجه الصوفي للتجربة ، حتى تغلو نوعا من « العروج » أو  
ضربا من « التساييح الصوفية » :

ويا جناحي نحو سماءي ونحو ربي  
يا قطرة الله في شفاة الوجود ، يا ظلتي وعشبي  
أنقر تساييح صوفية من على شفتيا  
يا سبحاتي ، يا صوم أغنيتي ، ويا سنبلا طريا  
إلي ، أنا حرقا المتصوف في غسق الفجر  
أحمد ، أحمد ....

---

(١٧) نازك الملايكة : الماء والبلرود — الشعر — يناير سنة ١٩٧٦ — ص ١٣ وما بعدها .





أمدّه ذلك الموروث بصور شعرية لا يفنى مدّها ولا ينضب لها معين ،  
والموروث في هذه الحالة ليس مجرد مادة تاريخية صماء ، وليس كذلك مجرد  
قناع تلوذ به الشاعرة ، عزوفاً عن المباشرة وتخرجاً من التصريح ، بل هو نوع  
من التفكير بالماضي ، أو قل هو إعادة اكتشاف هذا الماضي في إطار رؤية  
معاصرة ، وعند هذا الطور الجديد من أطوار الصياغة الفنية ما يزال لدى  
شاعرتنا مما قد تقوله الكثير .





## الفصل الثالث

---

نازك وناودة



# آراء نازك الملائكة في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق

إبراهيم عبد الرحمن محمد  
كلية الآداب — جامعة عين شمس



## ( ١ )

يتألف التراث النقدي للشاعرة نازك الملائكة من دراستين أصغرهما تباعا مما يجعل منهما سجلا لتطور فكرها النقدي من ناحية ، ووثيقة تطبيقية تكشف عن طبيعة ذوقها الفني في تحليل النصوص الشعرية وتفسيرها ، وبيان قدرتها على المزاوجة بين التنظير والتطبيق في نظم أشعارها من ناحية أخرى .

وقد خصصت الشاعرة دراستها الأولى « قضايا الشعر المعاصر » لمتابعة حركة الشعر الجديد من خلال منهج تراوج فيه بين النظرة الحضارية والتحليل الفني ، ومن ثم فإن مراجعة هذا الكتاب يمكن أن تدخل بنا إلى عالم « النقد النظري » عند الشاعرة ، ونمهد الطريق إلى تقويم آرائها النقدية في هذا الشعر .

وقد أقامت المؤلفة بناء الكتاب على موضوعين متكاملين : أحدهما التقنين لظاهرة الشعر الجديد ، والآخر ، وصف الطبيعة الفنية والموضوعية للظاهرة الشعرية عامة .

ويفرض علينا المنهج الصحيح أن نبدأ من حيث انتهت المؤلفة ، فنرصد أفكارها في الفن الشعري بوصفها أصولا فنية صدرت عنها في بناء « نظريتها » في الشعر الجديد ، وتشكيل ذوقها الفني في تحليل النصوص .

وقد أثارت في هذا القسم قضايا فنية وموضوعية هي : البناء الشكلي للقصيدة ، والصلة بين الشعر والحياة ، ومزاق النقد العربي الحديث ، ومسئولية الناقد اللغوية .

وكل قصيدة ، فيما ترى ، بناء متحد العناصر ، يتألف من الموضوع والهيكـل والتفاصيل والأوزان . وأما الموضوع فهو « أنفه عناصر القصيدة لأنه في ذاته قاصر عن أن يصنع قصيدة مهما تناول من شئون الحياة ... وإنما هو أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء »<sup>(١)</sup> . وقياسا على ذلك فإن أي موضوع يمكن أن يصنع « علدا لا نهاية له من القصائد » كما أن الموضوع لا يكتسب أهميته الخاصة إلا في « اللحظة التي يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته ، فهو إذ ذاك يوجه الهيكـل ويمشي معه » ، ويتوحد مع عناصره الأخرى .

وقد حملها هذا المفهوم الخاص لموضوع القصيدة على رفض دعوى الالتزام باعتبارها « دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر » لأنها تقحم عليه عنصرا غريبا ، والتأكيد على وحدة الموضوع في القصيدة ، ذلك أن الموضوعات المتعددة ، أو الموضوع العام تشتمل على جوانب واسعة لا حدود لها من الأفكار والتصورات ... وأن القصيدة ليست موضوعا وحسب ، وإنما هي موضوع مبني في هيكل<sup>(٢)</sup> . وعلى هذا الأساس يصبح « الهيكـل أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرا فيها » لأن وظيفته الكبرى أن يوحد القصيدة و « يمنعها من الانتشار والانفلات ، ويلمها داخل حاشية متميزة »<sup>(٣)</sup> . ويحتل الموضوع الواحد علدا لا يحد من الهياكل التي تختلف وتتفاوت باختلاف قدرات الشعراء التعبيرية ، وتفاوت مواهبهم الفنية . ولكن الهيكـل الجيد هو الذي يملك أربع صفات عامة هي : التماسك ، والصلابة ، والكفاءة ، والتعادل !

والتماسك ، في رأيها ، أن يقيم الشاعر توازنا دقيقا بين العناصر الوجدانية والعناصر الفكرية ، بحيث لا يطغى أيّ منهما على الآخر طغيانا يفكك بنيان القصيدة إلى عناصر متناثرة من الانفعالات والأفكار .

والصلابة ، تعني أن يكون « هيكـل القصيدة العام متميزا من التفاصيل

(١) قضيا الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت . الطبعة الرابعة ١٩٧٤ : ٢٢٤

(٢) المصدر نفسه ٢٢٥

(٣) المصدر نفسه ٢٢٤ — ٢٢٥



التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري»<sup>(٤)</sup>، وأن تحيى الصور والعواطف بحيث لا تطلخ على الخط الأساسي في الهيكل ، فلا يسرف الشاعر في إيرادها حتى لا تفقد القصيدة شيئا من قيمتها الجمالية !

وكفاءة الهيكل تعني في المقام الأول ، توحده واستقلاله بمعنى أن عناصره الضرورية تتحد لتجعل منه وحدة قادرة على الإبانة ومستقلة عن أية عناصر خارجية أخرى ، قد يلجأ إليها القارئ لتعينه على الفهم . ويتحقق هذه الكفاءة من خلال عنصرين : الأول ، لغوي ، والآخر ، مجازي . واللغة عنصر أساسي في كفاءة الهيكل لأنها أدوات الوحيدة ، ولذلك فإن وضوحها وتحدد معانيها ضروريان لفهم المعاني وتفسير المواقف ، ومن ثم فإن التشبيهات والصور والاستعارات وغيرها من ألوان المجاز التي يستعملها الشعراء ، يجب أن تكتسب قيمتها من دورها في بناء هيكل القصيدة وصلتها بمعانيها ، لا من صلتها بذاتية الشاعر ، أو تعلقها بذكرياته الشخصية ، « وعلى الشاعر أن يحترس من الخلط بين ما له قيمة في القصيدة ، وما له قيمة في نفسه ... فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية خارجية ، ولا بد لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو شخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حيين في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة » .<sup>(٥)</sup>

وأما المتعادل ، فهو ضرورة أن يقوم توازن صارم بين أجزاء الهيكل ، فتتعاقب فيه الصور والانفعالات ، وتتوالى الأفكار بقيم متسلسلة حتى تؤدي إلى خاتمة القصيدة التي يجب أن تتميز عن غيرها من أجزاء الهيكل الأخرى ، بما يقوم بينها وبين هذه الأجزاء من تعارض يحقق للقصيدة مغزاها وأثرها في نفس متلقيها .

والخاتمة ، فيما ترى الناقدة ، قانون علم مضمونه « أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يخلط تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة . فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جمهورية ... وإذا كان السياق متحركا مال

(٤) للمصدر نفسه ٢٢٦

(٥) للمصدر نفسه ٢٢٧ — ٢٢٨

بالخاتمة إلى السكون وهكذا ... » (٦).

وتلاحظ الناقدة أن جميع القصائد على اختلاف الشعراء والموضوعات ، لا تخرج من حيث الهيكل عن ثلاثة أنواع عامة ، لكل منها خصائصه الثابتة : الهيكل المسطح ، وهو الذي يخلو من الحركة والزمن ، والهيكل الهرمي الذي يستند إلى الحركة والزمن ، والهيكل الذهني الذي يشتمل على حركة لا تقتزن بزمن !

وقد وقفت في حديثها عن كل نوع عند قصيدة يعينها من قصائد الشعر الحديث تراها تشخص الطبيعة الفنية والمعنوية لهذا الهيكل أو ذاك : فانتخدت من قصيدة « شبك » لنزار قباني صورة للهيكل المسطح ، الذي يمتلئ بالفجوات ، ومن قصيدة : التمثال لـ « علي محمود طه » نموذجاً للهيكل الهرمي الذي تتوالى فيه الأحداث وتنسب المشاعر . ومن قصيدة « أنت أنا » لأحمد الطرابلسي نموذجاً للهيكل الذهني .

وقد أولت الناقدة أساليب التكرار في الشعر عناية خاصة ، وقامت بدراستها من ناحيتين : تاريخية ، تنبعت فيها ورود التكرار في الشعر القديم والحديث ، وفنية عمدت فيها إلى رصد أشكاله المختلفة ، ووظائفه الفنية والنفسية ، حين يكون كلمة أو عبارة أو بيتاً . وتفرق بين نوعين منه : التكرار الرديء الذي تغلب عليه اللفظية ، « وعلة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل التعبير فيلجأون إلى التكرار التماساً للموسيقى يحسبون أنه يضيفها ، أو تشبهاً بشاعر كبير ، أو ملأوا فراغاً ! والتكرار المبتكر ، الذي « يتعلق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام » (٧).

وتضع لتقويم التكرار في الشعر قانونين عامين يحكمان ظواهره المختلفة في سائر القصائد الشعرية : الأول ، « أن التكرار في حقيقته الحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها » والآخر ، « أن التكرار

---

(٦) المصدر نفسه ٢٣٠

(٧) المصدر نفسه ٢٥٥

يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة » وأهمها قانون التوازن .(٨)

وفيما يتصل بدلالة التكرار فترى أن الشاعر المعاصر « يقدم لنا ثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين : التكرار البياني ، وتكرار التقسيم ، والتكرار اللاشعوري . والتكرار البياني أبسط هذه الأنواع جميعا ، وهو الأصل في كل تكرار تقريبا ، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ « التكرار » الذي استعملوه . وقد مثل له البديعيون بتكرار « فبأي آلاء ربكما تكذبان » « في سورة الرحمن » .(٩) وأما تكرار التقسيم فهو « تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة » .(١٠) وشرط التكرار اللاشعوري « أن يحمى في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية » . ومثل هذا النوع من التكرار لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه ، فيما يلوح على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية » .(١١) وقد ختمت الناقلة حديثها عن التكرار بهذه الحقيقة الفنية وهي « أن التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله ، وإنما هو مثل غيره من الأساليب الفنية ، يجب أن « يحمى في مكانه من القصيدة ، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات ... فهو بسهولة وقدرته على ملء البيت وأحداث موسيقى ظاهرة فيه ، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيرى ... » وهو فيما ترى ، مزلق قد وقع فيه كثير من الشعراء المحدثين ! (١٢)

---

(٨) المصدر نفسه ٢٦٦ — ٢٦٧

(٩) المصدر نفسه ٢٧٠

(١٠) المصدر نفسه ٢٧٤

(١١) المصدر نفسه ٢٧٧

(١٢) المصدر نفسه ٢٨٠ — ٢٨١

( ٢ )

وقد انتقلت الناقدة في الباب الثاني إلى ناحية موضوعية ، هي دراسة الصلة بين الفن والحياة ، وأثارت في هذه الدراسة قضيتين هما : الشعر والمجتمع والشعر والموت ...

( ١ ) وهي تلاحظ ، فيما يتصل بالقضية الأولى ، إن الدعوة إلى اجتماعية الشعر قد وجدت لها أنصارا متحمسين في الكتابات الصحفية العربية ، وفي محطات الإذاعة وأحاديث الأندية والمجتمعات « حتى باتت في عنفها تشبه تيارا جارفا يريد أن يكتسح القيم كلها » . (١٣) ولكن هذه الدعوة على الرغم مما يعلقه عليها أصحابها من آمال في « إنقاذ هذه الأمة التي تعبر اليوم مرحلة متأزمة من حياتها ... » (١٣) فإنها دعوة خطيرة لأنها لا تستند في محاولة توثيق الصلة بين الشعر والحياة الاجتماعية على أسس فنية خالصة ، ولكنها مثل دعوة الالتزام « تتحدث عن كل شيء آخر غير الشعر ، مع أنها موجهة إلى الشعراء » (١٤) فلم تضع لنفسها بعد أسسا نظرية تحدد طبيعتها الفنية والإنسانية والوطنية والجمالية ، فمن الناحية الفنية ، تلح هذه الدعوة على « الموضوع » وتجعله غاية الشعراء الوحيدة ، مهمله سائر المقومات الفنية للقصيدة من البناء إلى الهيكل ، إلى الموسيقى وغيرها من المقومات الأخرى التي تجعل من القصيدة بناء فنيا وجماليا قائما بذاته ، ومعنى ذلك أنها تعزل الموضوع عن سائر المقومات الفنية للقصيدة ، مع أنه جزء في كائن متكامل العناصر . كما أنها من الناحية الاجتماعية تعمل على تجرييد الشعر

---

(١٣) المصدر نفسه ٢٨٥

(١٤) المصدر نفسه ٢٨٦

من العواطف الإنسانية « ذلك أن مسخطها (أي هذه الدعوة) واستكلاها ينال على ما تسميه، دون أن توضح مقصدها، المشاعر الذاتية، والهرب من الواقع والانعزالية ». وفي عبارة أوضح، أن الدعوة إلى اجتماعية الشعر « تنكر أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعاً للشعر ... »، فلا يحب أو يكره أو يتأمل الطبيعة أو يتألم لعمومه الخاصة. مسلمة « نفسها إلى اعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة »، وذلك على الرغم من أن هذا الواقع الاجتماعي الذي تدعو إليه، هو واقع الإنسان نفسه بكل ما فيه من آمال وأحلام وذكريات ومشكلات نفسية وعاطفية ... وهذه كلها ظواهر إنسانية لا يصلح للتعبير عنها ما يدعون إليه من هذا « الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة » [١٥]

وقد انتهت الناقلة في مناقشة الدعوة إلى اجتماعية الشعر، ودحض المبررات المختلفة التي يستند إليها أنصارها، إلى حكم عام هو أنها « دعوة هلم ساذجة ينبغي أن نجنّد قوانا الذهنية كلها في كبح اندفاعها، وسناجتها المستبيلة عن الشعر العربي » [١٦]

(٢) ومن هذا الحكم العام نفسه نبع آراؤها في « الصلة التي تقوم، في رأيها، بين « الموت والشعر »، وهي صلة تتمثل في أن حياة الشاعر تقوم فيها ثلاثة عناصر متألّفة، هي: « الانفعال والشعر والموت : فالشاعر يجب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر .. ويلاحظ أن الانفعال هو الموت، لأن الأول طريق محتم إلى الثاني ... ومن ثم نبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد. إنها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التي ينتهي إليها في مرحلة متينة لا انفصال لها ... » [١٧]

(١٥) المصدر نفسه ٢٨٨

(١٦) المصدر نفسه ٢٩٣

(١٧) المصدر نفسه ٣٠٥

وقد اتخذت الناقدة إلى تأكيد هذه الصلة بين الشعر والموت وجلالها طريق الدراسة المقارنة بين نماذج من شعر الرومانسيين العرب وما يقابلها من أشعار روبرت بروك Robert Brooke وجون كيتس John Keats وهما من شعراء الرومانسية المعروفين ، فاختارت قصائد من شعر الشابي والهمشري ، وانتهت في تحليلها إلى ملاحظة أن تجربة الموت عند هذين الشاعرين تخلو من تلك المرارة الرهيبة التي نألفها في شعر الآخرين من شعراء العربية وأنهما يقتربان في نظرتهما إلى الموت من هذين الشاعرين الرومانسيين كيتس الذي كان مفتونا بالموت فتنة حملته على عشقه ومناداته في قصائده عديدة بأسماء عذبة ، مضفيا عليه صفات الخصوبة والحياة . وبروك الذي تحول عشقه للموت إلى لون من الصداقة النقية ، ترى في الموت شيئا اعتياديا « له ما للحياة من جمال ، وفيه ما فيها من إزعاج » (١٨)

وهي ترد عشق هؤلاء الشعراء للموت إلى صفة مشتركة بينهم ، هي « الإسراف في الانفعال » وما ينتج من حلة عاطفية تؤدي بالشاعر إلى المبالغة في بلل قواه النفسية والروحية والشعورية واستفادها في بضع سنين ، ثم يقف لاهنا فجأة ويضطر إلى أن يموت « ذلك أن الانفعالية » تشبه الاحتراق ، لأنها تجعل الشاعر ضعيفا إزاء مظاهر الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها » (١٩)

وخصصت الناقدة الباب الثالث للدراسة مشكلتين من مشاكل النقد التطبيقي المعاصر : الأولى مزائق النقد ، والأخرى ، الناقد العربي والمسئولية اللغوية .

١ — وهي تلخص مزائق النقد العربي المعاصر في عدة ظواهر تراها غالبية على ما ينشر من دراسات تطبيقية ، تتمثل في :  
أ. — أن الناقد « يدخل هنا الميدان ... دون نظريات تقوده ولا

(١٩) المصدر نفسه ٢٠٤

(١٨) المصدر نفسه ٢٩٩

مذاهب توجهه ، ولا أسس يعتمد عليها في أحكامه ، وإنما يجد مكان ذلك إحساسا داخليا مبهما يهتف به أنه ... إنما يضع بنفسه خططاً وقوانين وأسساً ذلك لأنه لا يملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها» (٢٠) ومن هنا ينشأ ما نسميه بخذر الناقد وتببته واقتصاده في الأحكام حتى لا يجرفه تيار الابتغال .

ب — كما تتمثل في عناية الناقد العربي بسير الفنانين متأثراً في ذلك بالدراسات « السيكولوجية » الحديثة التي تصب اهتماماً ضخماً على الفنان نفسه حين تحاول تقديم إنتاجه الفني » . وترى ، على العكس من ذلك أن مهمة الناقد الحقيقية يجب أن « تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية ، في دراسة موضوعية خالصة ، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العالم ، ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها ... » (٢١).

ج — وترى أن عناية النقاد بأفكار القصيدة ، واعتباره أساساً لتقويمها من المزالق الشائعة في النقد المعاصر ، التي تعود ، فيما ترى ، إلى تشعب الآراء وأحكام سطوتها على الأذهان للدرجة « أن لكل منا معتقده الخاص الذي يؤمن به إيماناً عميقاً ويتحمس له » ومن ثم تصبح مهمة الناقد شاقة إذ عليه أن يتخلص من طغيان آرائه الخاصة وهو يتناول القصيدة بالدرس والتقويم ! (٢٢)

د — وتعد ما نسميه بـ « النقد التجزيئي » من أبرز المزالق وأشدّها تدميراً للأعمال الفنية ، وتعنى به ذلك « النقد الذي يتناول القصيدة تنالاً تفصيلياً يقف عند المظاهر الخارجية ويعفى نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلًا فنيًا مكتملاً » إلى غير ذلك من المزالق الأخرى من مثل : سلبية الأحكام التقويمية التي تكتفي

بثيرة الأعمال الأدبية من الأخطاء دون التدليل على مواطن الجمال الفني فيها ؛ وخلع أحكام وفلسفات على القصائد الشعرية لا تتبع في الحقيقة من بنائها الفني ، وإنما تخرج من محصول الناقد الثقافي ، والانتشاء بالألفاظ والتعابير في عرض القصيدة دون أن يمس ذلك القصيدة في نفسها إلا مسا خفيفا . وهذه كلها فيماترى ، مزالق يقع فيها الناقد العربي المعاصر لأسباب وظروف تاريخية فرضتها عليه فرضا ، « وما لم يتسلح الناقد المعاصر بثقافة متغلغلة نفاذة » فإنه سيذهب في الضحايا ، ويساهم في إسلام أدينا المعاصر إلى القوضى والاضطراب ! (٢٢)

٢ — وقد حصرت مسئولية الناقد العربي المعاصر في المشكلة اللغوية التي تشخصها في عناية النقاد بالمضمون عناية حملتهم على قبول الانحرافات اللغوية الكثيرة التي أخذت تغزو الشعر العربي الحديث وتشوه وجهه اللغوي الموروث ، « وكأنهم بذلك يفترضون أن من حق أي إنسان أن يخرق القواعد الراسخة وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد وأن يبتدع أنماطا من التعابير الركيكة التي تخدش المسمع المرهف » . (٢٣)

وتعلل هذه العناية المسرفة بالمضمون بأنها رد فعل للعناية القديمة باللغة ، « فأدينا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوري الطبيعي ، فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية ، إلى تطرف عصرنا في إهمال هذه المظاهر ... » (٢٤) وترد استمرار هذه الحركة من رد الفعل إلى أن « الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوروبي ونظرياته الوافدة ، وكأن ذلك النقد نموذج في الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والاقتياس والنقل ... » (٢٥) مما كانت له نتائجه المتمثلة في أن الناقد العربي قد أغلق الباب على منابع الفكر والخصوبة

(٢٤) المصدر نفسه ٣٢٣

(٢٥) المصدر نفسه ٣٢٣ — ٣٢٤

(٢٢) المصدر نفسه ٣١٢

(٢٣) المصدر نفسه ٣١٥



والموهبة في ذهنه ، وراح يغرف من معين الأساتذة الأوروبيين . وقد ختمت حديثها عن هذه المشكلة بدعوة هؤلاء النقاد إلى تحرير أنفسهم من أفكار النقاد الأوروبيين والعودة إلى نصوص الشعر العربي الحديث للدراسة مشكلاته التي تختلف من غير شك ، عن مشكلات الشعر الأوروبي الحديث ، والتي في وسعها ، « أن تشغلنا أعواما طويلة قبل أن نفرغ لتطبيق النظريات الممتعة عليه ... » . (٢٦) وترى أن المناهج الحقيقية لحركة النقد العربي الحديث يجب أن تلتصق في « المناهج العربية التي لن يتغنى الأديب العربي بسواها ولا مصلحة له في سواها » [٢٧]

### — ٣ —

هذه هي الأصول النظرية العامة لنقد الشعر في كتابات نازك الملائكة حولنا تلخيصها كما عرضتها في لغتها متوسلين إلى صحة هذا التلخيص باقتباسات كثيرة من هذه الكتابات ، ونريد الآن أن ننقل إلى نقطة أخرى في هذه الدراسة ، هي الكشف عن المصادر التي استقت منها الناقلة هذه الأصول النقدية من ناحية ، ومدى التزامها بما كانت تنادي به في تجاربها من النقد التطبيقي والإبداع الشعري من ناحية أخرى .

١ — ومن الواضح أن هذه الأفكار النقدية ينظمها اتجاهان متقابلان ، أحدهما حديث والآخر قديم ، مزجت بينهما الناقلة مزجا نقديا وذوقيا بلرعا جعل منهما شيئا جديدا في عالم نقد الشعر العربي الحديث في الفترة التي كتبت فيها كتابها « قضايا الشعر المعاصر » .

ونستطيع تحديد أصول الاتجاه الحديث بثلاثة مصادر أوروبية لا نشك في أنها قد تأثرت بها وصلدت عن ميلاتها على الرغم من حرصها الشديد على تحذير النقاد المحدثين من سطوة الأفكار النقدية الغربية ، وإدانتها لاتجاهات هذا

(٢٦) المصدر نفسه ٣٢٦

(٢٧) المصدر نفسه ٣٢٧

النقد في كتابات النقاد العرب المعاصرين ، هي : أ — اتجاه النقد الفني ( الجمالي ) ، والاتجاه الرومانسي ، واتجاه النقد الطبيعي . ومن الملاحظ أنها لم تصدر عن أي اتجاه منها صدورا منهجيا منظما ، وإنما كانت تلجأ إلى هذا المنهج أو ذاك كلما أحست بحاجة إلى ميلائه لتفنيد الاتجاه الذي تعارضه وتأكيد الفكرة التي تدعو إليها : فقد وردت الإشارة إلى مبادئ النقد الفني ( الجمالي ) في مناسبتين : الأولى ، في حديثها عن هيكل القصيدة ، حيث نراها ترفض أن يكون لموضوع القصيدة أهمية أو قيمة فنية في ذاته ، فكل موضوع يمكن أن يصاغ منه عدد لا نهاية له من القصائد ، وتقنيها لمقومات الهيكل الجيد من حيث دور اللغة ووسائل المجاز الفني من التشبيهات والاستعارات والصور التي يستغلها الشاعر لبناء هيكل قصيدته ، ولحاحها على أن تفقد هذه الوسائل جميعا ، حين تدخل في بناء القصيدة ، كل مقوماتها الذاتية من ناحية ، وصلاتها بذكريات الشاعر الشخصية من ناحية أخرى ، كما أوضحنا من قبل . وفي عبارة أخرى ان المعنى الكامل ، فيما نقول ، للقصيدة يجب أن يعتمد على القصيدة نفسها لا على شيء في نفس الشاعر ! ولنتأمل معها هذا الوصف الذي تقدمه للقصيدة الجيدة : حين تقول :

« فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر . إنها كيان حي ينزول عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يحط فيها على الورق . وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطرا إلى أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لابتداع قصائد ، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية في خروجه ، ولا بد لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو بشخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيبا في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة » . ( ٢٨ )

والمناسبة الثانية التي اعتمدت فيها على مبادئ هذا المنهج ، هي حديثها عن الشعر والمجتمع حيث ترفض ما تسميه « بالدعوة إلى اجتماعية الشعر » وترأها دعوى خطيرة ومضللة من النواحي الفنية والإنسانية والجمالية والوطنية ،

تقول :

« أما من الوجهة الفنية ، فيبدو لنا أن الدعوة حين تلح على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعيا ، إنما تتناول « الموضوع » وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر . فهي لا تهتم بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية ، وإنما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذي يكونها . وهذا يخالف لفاهيم الشعر البديعية ، وذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو معركة سيب في شارع ، فللهم على كل حال هو أسلوب الشاعر في معالجة الموضوع ، ولذلك نجد الموضوع ميتا ... عند شاعر ، حيا ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان ، ومن هنا يبدو أن الدعوة تلح على العنصر الوحيد الذي ليس شعريا في القصيدة » (٢٩)

وحين نترجم هذا الكلام عن هيكل القصيدة وموضوعها وكيانها وعالمها الخاص بها ، إلى لغة نقدية حديثة ، فإننا نستطيع تلخيص عناصره في مبدئين عامين هما : الإيمان بانعزال القصيدة عن ذات الشاعر وظروف الحياة التي انبعثت منها أحداثها ، والدعوة إلى تقويمها في ذاتها بوصفها بناء فنيا وجماليا مستقلا ، مؤلفا من عناصر فقدت ذواتها المستقلة واكتسبت مقومات جديدة في البناء الذي أصبحت من عناصره . وهو اتجاه في تحديد ماهية الأدب عامة والشعر خاصة ، يذكرنا بالدعوة إلى خصوصية « الفلسفة الجمالية » في الفن ، وهي دعوة اتخذت في مراحلها التاريخية المختلفة شعلا واحدا هو « الفن من أجل الفن » لغاية يعنيها هي تأكيد الوظيفة الجمالية للفن في مواجهة المحاولات والدعوى الأخرى التي كانت تحرص على أن تجعل للفن قواعد ثابتة متوارثة ، ووظيفة سياسية حيناً ، واجتماعية أو دينية أو خلقية حيناً آخر !

ونستطيع ، دون الدخول في تفاصيل نشأة هذا المذهب الجمالي وتطوره ، أن نقرر أن الفلسفة الجمالية التقليدية التي ورثها الكلاسيكيون عن أفلاطون

وأرسطو قد حققت تطورا ملحوظا على أيدي الفلاسفة والنقاد والكتّاب المحدثين ، كانت له آثره في التمهيد لقيام الثورة الرومانسية على أصول جمالية جديدة ، رغبة في التحرر من قيود الأدب الكلاسيكي الذي كان يحرص على أن يجعل للأدب غاية خلقية وقوانين ثابتة ، ويرى « الجمال هو هو في كل زمان ومكان » . وتتلخص هذه الأصول في رفض تفسير الجمال تفسيرا « ميتا فيزيقيا » ، والدعوة إلى إدراكه من خلال ما يقوم بين عناصر العمل الفني ، على اختلافها وتنوعها من علاقات ، فلا ينبغي في الأدب مثلا ، أن نقول بجمال الجملة أو الكلمة أو الصورة دون أن نقف على موقعها في القصة أو المسرحية أو القصيدة ودورها في بنائها الفني العام . إذ بدون الوقوف على هذه العلاقات لا نستطيع الحكم على النظم والتناسب والملائمة ، وهي المعاني التي تساعدنا على إدراك الجمال في الأشياء الجميلة !

وقد تابع « كانت » هذه النظرة الجمالية الجديدة متابعة خصبة وتركت آراؤه فيها صدى واسعا في حركة النقد الأدبي الحديث في أوروبا ، فقد كان معنيا بالدعوة إلى دراسة العمل الفني في ذاته والكشف عن خصائصه الجمالية الكامنة فيه ، مؤسسا فلسفته تلك على أصلين : أن للعمل الفني بنية خاصة به ، وأن جمال هذا العمل كامن في هذه البنية ذاتها ، دون النظر إلى مضمون العمل أو غايته ! وقد كان « ادجار آلان بو » من أكثر الشعراء والنقاد الأوروبيين تأثرا بفلسفة « كانت » الجمالية تلك ، فقد أخذ في كتاباته النقدية يهاجم ما يسميه « بدعة الغاية التعليمية للشعر » مقرأ أن « الحقيقة » والشعر نقيضان لا يجتمعان ، ومفرقا بين التعبير الشعري والتعبير الفلسفي ، ذلك أن مطلب الحقيقة على حد تعبيره « عسير ، فهي لا تتواءم مع كل ما هو مزوق ، ولا صلة لها بكل مالا يمكن الاستغناء عنه في الشعر الغنائي .... ونحن في حاجة لتقرير الحقيقة الى لغة صارمة أكثر من حاجتنا الى لغة فنية ، ومن ثم فعلينا أن نتحلى بالبساطة والدقة والتركيز ، وأن نكون في هذا المزاج أو قرييين منه بقدر المستطاع » . وهو يضع مفهوما للصدق بأنه صدق الحقيقة والمنطق لا صدق الآحاسيس والمشاعر ، واللغة الشعرية لا تصلح لتأديته فحسب

ولكنها تغلفه بالغموض كذلك . ويرى على هذا الأساس ، أن الشعر شكل وصور قوية تحمل مادة خفيفة ، وقوته تكمن في قدرته على الإيحاء كنغمات التأليف الموسيقي ، ولا شأن للشعر بالخير والحق ، ولكن بالجمال وحده !

وقد نقلت هذه الآراء الدعوة الى « الفن من أجل الفن » نقلة جديدة أصبحت فيها وسيلة للثورة على اسراف الرومانسيين في حشد العواطف والأحاسيس وتسخير الفن عامة والشعر خاصة لخدمة « الذات الفردية » والتعبير عن عواطفها المتناقضة . وقد بلغت مداها على يدى « إليوت » الشاعر والناقد الإنجليزي المعروف في المرحلة الأولى من حياته النقدية حين تحولت على يديه إلى دعوة لعزل العمل الفني عن صاحبه وظروف يتيته وتأكيد استقلاله بنفسه في مثل قوله : « إن العمل الفني لا يستطيع الا أن يكون صورة لنفسه ، ومن ثم فإنه غير قادر على أن يحمل إلينا شيئاً من خارج هذه النفس » ، وقوله مشيراً الى مسرحيات « شكسبير » : « إنه لو بلغت معارفنا عنه ما يملأ مكتبة بأكملها ، لما كان في ذلك ما يعيننا على فهم أشعاره وادراك قيمتها ، على نحو ما يساعدنا على هذا الفهم دراستنا لأسلوبه الفني وعبقريته الخلاقة » . (٣٠)

وهذه كلها أفكار قد وجدت طريقها ، في صورة أو أخرى ، الى آراء نازك الملائكة في رفضها لفلسفة الالتزام في الفن ، وتشريعها لهيكل القصيدة الجيد ، وانكارها لأية قيمة فنية أو جمالية لموضوع القصيدة .

ب — أما اتجاه النقد الرومانسي فقد أعلن عن نفسه في مواضع مختلفة من كلامها منها : ايثارها للنزعات الفردية التي رأيناها تعارضها في رفضها لدعوى الالتزام في الشعر وما رتبته على ذلك من تأكيد الكيان المستقل للقصيدة وربطها الوثيق بين الموت والشعر في الفصل الممتع الذي خصصته من كتابها لدراسة هذه الظاهرة . فنراها في رفض الالتزام تنعى على دعائه تنكهرهم للعواطف النائية ، وتسليحهم بمجموعة من التعابير المبهمة التي يحولون تحليدها

---

(٣٠) لقد فصلنا القول في شرح هذا الاتجاه الجمالي في كتابنا : الشعر الجمالي فضياه الفنية والموضوعية

( مكتبة الشباب ١٩٧٩ ) : ٣٢٢ — ٣٣٩

من مثل قولهم : « الأبراج العاجية ، والمتهربون من الواقع ، والأدب الشعبي ،  
والشعراء الذاتيون » ، ولنقرأ هذه الفقرات الدالة من كلام كثير تنائر هنا  
وهناك عن ايثار العواطف الذاتية والإنسانية في الشعر على ماعداها من السياسة  
والاجتماع وغيرهما ، حين تقول :

« فهي (أي الدعوة الى اجتماعية الشعر) تحمل سيفاً بئراً وتقف  
مترصده ، فما تكاد تعثر على انفعال خصب يستجيب لجمال وردة ، أو حب  
ساذج أو شعور بأزمة نفسية يعانها فرد إنسان حتى تضرب ضربتها في عنف  
وقسوة وتحكم على القصيدة بالتفاهة » (٣١)

أو تقول : « فلكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرها ، ينبغي له أولاً أن  
يتخلص من إنسانيته ، فلا يحب قوس قزح ، ولا يفعل لمنظر الحصاد ، ولا  
تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية ، ولا تمتعه مسرات الصداقة  
الساذجة ، وذكريات نزهة عائلية مرحة على رمال جزيرة ، فكل هنا إذا تغنى  
به الشاعر ، إنما يثبت سليته » (٣٢)

أو تقول مؤثرة الشعر اللاتي على ما عداه من ألوان التعبير الشعري  
الأخرى : « الناس لا يمر عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لأسباب تخصهم  
فردياً ، ويعيشون مفكرين في عواطفهم وآمالهم وهمومهم ، وتشغلهم قضايا  
حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحساسات ومشاكل نفسية وصداقات  
وأفكار ، وأي لون من الشعر يستطيع أن يعبر عن هذه الحياة الواقعية  
الإنسانية ، أهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات ، أم هو الشعر  
الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة » . (٣٣)

وقد نبع ربطها بين الموت والشعر من إيمانها بلور العواطف الرومانسية في  
الشعر من ناحية ، وتأثرها بورود هذه الظاهرة في غزل العذريين من ناحية

---

(٣١) فضلياً الشعر : ٢٨٧

(٣٢) المصدر نفسه ٢٩٠

(٣٣) المصدر نفسه ٢٨٨

أخرى . وقد سلكت في دراسة هذه الظاهرة مسلكا رومانسيا محلدا ، يتمثل أولا في اختيار نماذج من نتاج الشعراء المعروفين باتجاههم الرومانسي الواضح سواء في الأدب العربي المعاصر أو الأوروبي الحديث ، من أمثال : الشابي والمهشيري ، وجون كيتس ، وروبرت بروك الذين يشتركون في ظاهرة الاحتفاء بالموت والتغني به ، أو قل يشتركون في حبه والتشوق إلى لقاءه . كما يتمثل ثانية ، في تفسيرها لموت هؤلاء الشعراء في سن صغيرة ، بأنه نتيجة لهذا الانفعال الرومانسي الحاد الذي يلتهم حيواتهم التهاما ، أو على حد قولها يستنفد رصيدهم من الحياة في وقت قصير . وقد نقلنا فيما مضى نماذج من كلامها عن هذه الظاهرة في شعر هؤلاء الشعراء الأربعة ، ولا بأس من الإشارة هنا الى نصوص أخرى تؤكد هذا الاتجاه الرومانسي في نقد الشعر ، منها قولها واصفة في كثير من الرضا والاعجاب اسراف « بروك » في قصيدته المعروفة « العاشق الأكبر » في انفعاله العاطفي عن طريق العناية بما يسميه الرومانسيون توافه الحياة ، أي تلك الأشياء البسيطة التي تقع في حياة العشاق ، والتي يمر عليها الناس العاديون مروراً عابراً دون أن تلفتهم أو تثير انفعالاتهم ، بينما تعمل عملها العظيم والمدمر في نفوس الرومانسيين :

« لقد عد فيها الأشياء التي أحبها حبا شديدا ، على كثرتها ، وسعجب حين نجدها تشمل الصحنون البيضاء والأكواب والغبار ، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق ، وأقواس قزح ، ودخان الخشب المحترق ، وقطرات المطر المختبئة في الأزهار الدافئة ، ونعومة الأغطية ، وخشونة الشفوف ، والفيوم والجمال اللاعاطفي الذي تملكه آلة ضخمة ، ورائحة الثياب القديسة ، والألم الجسمي وهو يتحول إلى هدوء ، والنوم ، والأماكن العالية .. وهي أشياء منحها الشاعر كثيرا من الانفعال الذي يخزنه سواه من الناس للأحداث الكبيرة في الحياة ... » (٣٤)

كما تقول عن قصيدة « لاما » التي يؤكد فيها كيتس أن التفكير يقضى على الحياة عندما يحاول أن يقتل العاطفة :

« لقد كانت « لاما » أفعى تحولت إلى فتاة جميلة بقدرة سحرية ، غير أنها كانت مخلصه في حبها للطالب « ليسوس » عاشق الشعر والفلسفة ، فبنت له قصرا مسحورا ، جذرائه من الموسيقى . وفي يوم الزواج ، خلال دعوة صاخبة بالعطر والموسيقى والألوان ، يتدخل « أبولونيوس » أستاذ الفلسفة فيحلق في « لاما » تحليقة ثابتة طويلة تكشف عن حقيقتها الخيالية ، وتهلم الجدران الموسيقية للمنزل ، وإذا ذاك تصرخ « لاما » وتلاشى ..... ( أما ) ليسوس فقد مات حالا عندما فقد حبيبته المسحورة ، وسدى حول أبولونيوس إنقاذه ... » . (٣٥)

جـ. وكما تبنت الناقلة الدعوة إلى جمالية القصيدة الشعرية ورومانيتها ، فقد تبنت في مناسبات متعددة الدعوة إلى اتجاه النقد الطبيعي ، مستعينة به ، كما فعلت بالنسبة للاتجاهين السابقين ، على حل بعض القضايا الشعرية ، وتقنيد بعض الظواهر النقدية المعاصرة . والنقد الطبيعي اتجه أخذ في الظهور في فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر ، بسبب نمو الحركة العلمية وتأثيرها العنيف على الحياة الروحية والعقلية والفكرية ، مما كانت له آثاره في الميل إلى المادية وإيثار العلم على الأدب لما أخذ يحققه للجيل الناشئ من رفاة . ولكن الأدب لم يستسلم لغزو العلم وإنما راح عن طريق النقد والقصة يحاول استرداد مكانته القديمة في قيادة التفكير العلم ، فاتجه النقاد إلى اصطناع مناهج العلوم الطبيعية لجارة العقلية العلمية الجديدة التي عجزوا عن مواجهتها في أول الأمر ، وعن هذا الطريق نشأ ما يسمى « النقد الطبيعي » أي النقد الذي يفسر النتائج الأدبي ويقوم على أصول علمية لم تكن مألوفا من قبل . وقد بدأ هذا الاتجاه اثنان من النقاد الفرنسيين يرجع إليهما فضل التقنين لقواعده هما : سانت ييف ، وهيبوليت تين . فأما سانت ييف فقد كان يرى أن غاية النقد



موضوعية ، هي استيعاب ودارسة كل ما يتصل بالعمل الأدبي ، ذلك أن حياة المؤلف وروحه وفكره يمكن التماسها فيما يؤلفه من كتب أو يبدعه من أعمال ، ومن ثم فإن على الناقد أن يحاول التعرف على موهبته من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله . ومعنى ذلك أن « ييف » بضع للنقد مفهوما جديدا يمكننا تلخيصه في الجمع بين عنصرين : أحدهما مؤثرات البيئة الاجتماعية ، والآخر شخصيات الأدباء في أمزجتهم وأصولهم مما مهد لانتجاء علمي بعينه في النقد هو تصنيف الأدباء في أجناس بشرية ، فقد كان يعتقد أن الظروف المختلفة التي يعايشها الأدباء تخلق منهم ما يمكن تسميته « فصائل » من النفوس البشرية ، مثل فصائل الحيوان والنبات المختلفة في التاريخ الطبيعي . وعلى الرغم من هذا الاتجاه العلمي الصارم في تصنيف الأدباء ، فإن نقد « سانت ييف » لم يخل من العناصر الرومانسية والنفسية التي جعلت منه نقلا علميا في قواعده النظرية ، وفنيا في دراساته التطبيقية . وأما « هيبوليت تين » فقد كان معنيا باستخلاص القوانين التي تتحكم في عملية الخلق الأدبي التي كانت في رأيه ، تتمثل في ثلاثة عوامل رئيسية هي : الجنس والبيئة والعصر ، مع وجود ملكة بارزة تتحكم في الكاتب وتوجه انتاجه الأدبي . ويعني بالجنس مجموعة الخصائص الفسيولوجية والنفسية للأجناس البشرية ، والبيئة ، هي البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية ، والعصر اصطلاح يريد به التطور الذي تحقق في الماضي وما خلقه من حركة مكتسبة في الحاضر . وفي اختصار إنه يرى في العمل الأدبي مركبا يمكن تحليله ، بهذا المنهج ، إلى عناصره المختلفة وتقويمه .

وقد تمثل تأثيرها بهذا الاتجاه أكثر ما تمثل في صورتين ، الأولى : تصنيفها ، على طريقة « سانت ييف » لطائفة بعينها من الشعراء في فصيلة تجمع في حياتها وفنها بين الانفعال والشعر والموت المبكر — وهي فصيلة جمعت فيها بين شعراء من شعوب مختلفة ، فقد ربطت بين الشابي والمهمشري وبروك وكيثس ، ربطا نفسيا وعاطفيا وفنيا بديعا ، جعل منهم « فصيلة » لها صفاتها التي تميزها عن غيرها من الشعراء ، هي فصيلة « الشاعر الانفعالي » الذي يتجرد الموت عنده من فكرته السخيفة ، ليصبح مطلبا نفسيا يسعى إلى تحقيقه . ولستمع إليها

تعلل نشأة هذه « الفصيلة » بقولها : (٣٦)

« بعد هذا الاستعراض السريع لمظاهر الولع بالموت في شعر الهمشري والشابي وكيثس وبروك ... سنحاول أن نتساءل عن العلاقة الممكنة بين هذا الولع الغريب بالموت ، والوفاة المبكرة التي أردت الشعراء المذكورين وهم في غضوة الشباب قبل الثلاثين ... ان بين الشعراء الأربعة صفة مشتركة يملكونها جميعا على شيء من التفات ، هي حدة الإحساس أو القدرة على الانفعال العنيف ، وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس . » وقولها (٣٧): « وهكذا كان الانفعال أول طريق إلى الموت في حياة هؤلاء الشعراء ، لأن رصيد الإنسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بلغ في صرفه انتهى إلى ( إفلاس ) انفعالي مبكر ، وهذا الإفلاس هو الباب المؤدي إلى الموت ، ولعل هذه الحقيقة تبين لنا أن نعتقد أن هذا الولع الذي صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكاً باطنا سابقا للخاتمة ... وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئا فشيئا حينما يسرف في طاقة الانفعال » ! وهكذا جعلت من ورود الموت في أشعارهم في صورة معينة نتيجة لصفة مشتركة بينهم تميزهم من غيرهم هي حدة الانفعال والإسراف فيه ، أصلا تصنف عن طريقه هؤلاء الشعراء في فصيلة خاصة بهم !

وكما استغلت الناقدة بعض مبادئ النقد الطبيعي في تفسير الصلة بين الموت والشعر عند شعراء هذه « الفصيلة » ، فقد استغلت مبادئ أخرى لهذا النوع من النقد في تبرير رفضها للدعوة إلى الالتزام في الشعر ، وتفسيرها لمفهوم الاجتماعية فيه تفسيراً جليلاً مخالفا لما يذهب إليه دعاة الالتزام في الفن عامة والشعر خاصة ، مستتلة هذه المرة على مبادئ « هيبوليت تين » القائلة بتأثير

---

(٣٦) المصدر نفسه ٣٠٠

(٣٧) المصدر نفسه ٣٠٤

الجنس والبيئة والعصر في عملية الخلق الفني ، فتقول : (٣٨) « إننا حين نسلط الضوء على قولهم « انعزالي » نجد أننا إزاء لفظ من تلك الألفاظ التي وسع الاستعمال معناها ، أو لعله ضيقه حتى فقد دقته . فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد الأدبي تنسى أن المجتمع إنما يترك طابعه على الفرد إجبارا لا اختيارا بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسما طاعيا لا يملك الفرد أن ينجو منه حتى إذا لاذ بأشد أنواع « الانعزال » ، فحسب الإنسان أن تكون انطباعاته البصرية والذهنية والسمعية قد تكونت كلها في مجتمع بعينه ، لكي يكون واحدا من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العلم . ومثل هذا الفرد لا بد أن يمثل المجتمع سواء أراد أم لم يرد ... إنها شيء ينطبع في الدم والفكر والأعصاب ... » . ثم تقول في عبارات قاطعة بتأثيرها بمبادئ تين « (٣٩) : « وهل من المعقول أن يتجه جيل كامل من الشعراء إلى اتجاه بعينه دون أن تكون هنالك أسباب بيئية وتاريخية موجبة ؟ إن الأدب ليس تفاحة مسحورة تثبت في الهواء ، وإنما هو ثمرة على شجرة تتصل بترية ويحيط بها مناخ ، وهذا هو المعنى الذي ينساه دعاة الواقعية المزعومة » !

أما الصورة الثانية التي تمثل فيها تأثيرها باتجاه النقد الطبيعي ، فيمكن التماسها في هذه النزعة التقنية الصارمة التي رأيناها تقيم على أساسها آراءها في تصنيف هيكل القصيدة إلى ثلاثة أنواع لكل واحد منها خصائص تجعل منه « فصيلة » بلانتا ، وتميز بين أنماط التكرار في الشعر ، وسلوك النقاد العرب المحدثين في تقويم النتائج الشعري ... إلى غير ذلك من القضايا الفنية والنقدية التي عرضتها وحرصت على التقنين لها في لغة منطقية أقرب ما تكون إلى روح العلم التطبيقي في صرامتها واستغراقها لأنماط التعبير الشعري المعاصر . ولا حاجة بنا هنا إلى الاحتكام إلى نصوص أخرى من نقدها لتأكيد هذا الاتجاه فقد حرصنا في تلخيص آرائها ، على إبراز هذا الجانب من الاحتكام إلى التصنيف العلمي في عرض أفكارها النقدية .

---

(٣٨) المصدر نفسه ٢٨٨

(٣٩) المصدر نفسه ٢٨٩

٢ ) ونلاحظ ، حين نترك أمر التأثير الأوروبي على مبلدتها في نقد الشعر الى التأثير العربي ، أن نزعة تقليدية في النظر الى اللغة بوصفها تراثا تواضع القدماء على أصوله وقواعده وجمالياته تغلب على آرائها في مسئولية الناقد العربي اللغوية . وقد اتخذت هذه النزعة شكلين متكاملين . أحدهما الدعوة الى تصفية لغة المحدثين من الشعراء بقياسها على الأصول الموروثة التي ارتضاها القدماء من اللغويين والنحاة ، ورفض محولات « التجديد » التي يلجأ اليها طائفة معينة من الشعراء المعاصرين الذين يسيحون لأنفسهم الخروج على « القواعد المعتمدة » للغة على حد تعبيرها ، فتقول ، مثلا ، مهاجمة هؤلاء الشعراء : (٤٠)

« إن دفاع هؤلاء الشعراء بأن الأساليب السقيمة قد وردت في شواهد النحو دفاع ضعيف ، ذلك أننا قد خرجنا اليوم من بناوة القرون الأولى التي كانت تعزل بطننا من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف . ولقد ثبت القرآن ، بلغته السهلة الجميلة ، صورة للغة العرب سلرت عليها القرون وأغنتنا عن الشلوذ والعبث . ثم إن قواعد النحو ليست إلا صورة من القوانين التي تخضع لها الجماعات . والجماعة التي تضيع قواعد لغتها لا بد أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي . إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ودليل احترامها لتاريخها وثقتها بأنها أمة أصيلة . وما القواعد النحوية إلا عصارة الآلسنة العربية عبر مئات السنين ، فلن يكون في وسع شاعر أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة ! »

وقد أخذت ، انطلاقا من هذا المفهوم الذي يسعى الى تثبيت الصيغ اللغوية الموروثة وينزلها منزلة عظيمة من القداصة لاتصالها بالقرآن الكريم ، تفسر هذه الصيغ تفسيرات ذهنية في مثل قولها معللة لدخول « ال » على الأسماء في اللغة العربية دون الأفعال (٤١) :

(٤٠) المصدر نفسه ٣١٨ — ٣١٩

(٤١) المصدر نفسه ٣١٩

« في الواقع إن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية خضوعاً تاماً ، وما قاعدة معقولة قط إلا وفي وسعنا أن نلتبس لها سبباً إنسانياً يدعمها . وإنما تدخل « ال » على الأسماء لأنها أسماء ولها صفة الاسمية ، أو صفة التجريد لكلمة أخرى . فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة والعاطفة ومثلها في هذا الصفات .... وليست كذلك الأفعال . هنا ، في الأفعال ، يمتد مجال الإنسانية ونعيش آحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها . إن قولنا « جاء » يمتلك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه ألف اسم وألف صفة . هذه الحركة التي ينطوى عليها فعل المجيء ، وهذه الإنسانية الكاملة التي يتضمنها ، وهذا الزمن الذي يحتسب في ثابا الحروف . كل ذلك يميز الفعل ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها ... » إلى آخر ما ساقته من تبريرات وتفسيرات .

وعلى الرغم من أن الناقدة قد نهت إلى أنها لا تدعو إلى التمسك بقواعد اللغة للامتناع ، وأنها لا تريد أن تنصب مشائق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهبها حياة جديدة ، أو يستغنى عن بعض شكليات النحو البالية ، فإنها ترفض بقوة وصرامة كما تقول « أن يبيع شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة مجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيله تضغط عليه ، وأنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر . » ثم تتساءل في شيء من السخرية والاستغراب : « من قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره ؟ » (٤٢) .

أما الشكل الآخر الذي اتخذته هذه النزعة التقليدية في آرائها النقدية فيتمثل في تحذير الناقد العربي من خطر الاعتماد على نظريات النقد الأوروبي الحديث ، ودعوته إلى إنشاء « نقد محلي ، التجديد فيه منبعه العروبة ، والمصطلحات فيه تركز إلى مظاهر في الشعر العربي نفسه » . وفي اختصار أن يعود إلى المنابع العربية التي لن يغتنى الأدب العربي بسواها ولا مصلحة له في سواها » (٤٣) .

(٤٢) للمصدر نفسه ٣٢٢

(٤٣) للمصدر نفسه ٣٢٧

ومع أنه ليس من غايتنا في هذه الدراسة أن نتجاوز رصد أفكارها النقدية والكشف عن المؤثرات العربية والأجنبية فيها ، الى تقويم هذه الأفكار في ذاتها فإنه لا مناص من أن نسجل هنا بعض الملاحظات العامة على هذا الاتجاه النقدي الذي تتبناه نازك الملائكة لصلته بدراساتها التطبيقية الخصبة عن الشاعر على محمود طه من ناحية ، وابداعها في مجال الشعر من ناحية أخرى .

وأولى هذه الملاحظات أن الناقدة تتبنى ، من الناحية المنهجية ، اتجاهها نقديا حديثا هو في الحقيقة ثمرة هذا التلويح الطويل الذي عاشته الحركة النقدية بالنسبة للغرب منذ أفلاطون وأرسطو الى العصر الحديث ، وبالنسبة للعرب منذ القرن الثاني الهجري حتى العصر الحديث ، مما كانت ثمرته اتجاهات وفلسفات ونظريات كثيرة ومتنوعة أخذت تقلق الناقد المعاصر وتحيره خاصة في البيئات العربية التي لم تقطع في العصر الحديث شوطا طويلا في تنمية أدوائها النقدية أو تعمي بعمق تراثها من النقد القديم . هذا الاتجاه النقدي هو ما يعرف بـ « لنقد التكاملي » Elective Criticism وهو صيغة نقدية جديدة يؤلفها الناقد المثقف من المذاهب والاتجاهات والفلسفات النقدية المختلفة ، ويتخير عناصرها تحيرا خاصا ثم يربط بينها ربطا يفقد فيه كل اتجاه أو مذهب خصائصه المميزة ليصبح عنصرا في بناء نقدي متكامل صالح للتطبيق دون معاناة من مخاطر المذاهب التي اختيرت عناصره منها . ومن ثم فإن هذه الصيغة النقدية المتكاملة التي توصلت إلى بنائها من بعض العناصر التي تختيرتها من النقد العربي القديم والأوروبي الحديث ، الطبيعي والرومانسي والجمالي جاءت متوازنة ومناسبة لتقوم نتائج الشعر العربي المعاصر ، وهلاية شعرائه الى الصيغة الشعرية الجيدة . والملاحظة الثانية ، أن في هذه الصيغة النقدية من الآراء على الرغم من

ذلك ، ما يحتاج الى مناقشة ، نختار منها اثنين هما : رفضها لمبدأ الالتزام في الشعر باعتباره عنصرا مدمرا للناحية الفنية فيه ، ودعوتها الى الانكفاء على تراثنا من الشعر والنقد دون غيرهما من تراث الأمم الأخرى ، باعتباره طريقنا الصحيح الى بناء « نقد محلي » على حد تعبيرها .

ومن المعروف أن الشعر العربي القديم والحديث قد نشأ في ظروف خاصة جعلت منه على المستوى الذاتي والجماعي فنا ملتزما ؛ فالشاعر الجاهلي لم ينفصل قط عن قبيلته ، ومن ثم فقد نبعت أشعاره من الصلة الوثيقة بينه وبين القبيلة حتى فيما يسميه النقاد شعرا ذاتيا ، فغلا ، لذلك ، فخره بنفسه ،

وتغنيه بانتصاراته فخرا وتغنيا بأمجاد قبيلته . وفي عبارة أخرى : على حد قول الدكتور القط ، « إن الشاعر الجاهلي لم يحس « بخلود تفصل حياته الفردية وتجاربه الخاصة عن حياة قبيلته وتجاربها ، كما يحس « المواطن » الحديث في « دولة » تتمايز فيها السياسة ونشاط الجماعة ومشكلاتها عن نشاط الفرد في حياته الخاصة ، وهكذا قامت القصيدة على المزج بين ما يبدو أنه عواطف ذاتية خاصة ، وبعض أمور القبيلة في الحل والترحال ، والحرب والسلم والرخاء .. فلم يكن النسيب والوقوف على الأطلال والرحلة الا تعبيراً من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوطنية والروحية والحيوية للجماعة ، ولم يكن مآدرج النارسون على تسميته « غرض القصيدة الأصل » الا تصوراً لمشاركة الفرد في أمور تلك الجماعة مشاركة مادية أو نفسية : فالنسيب ، والوقوف على الأطلال ، ووصف الرحيل والظعائن ، صور متكاملة لشعور علم بالفقد لم يكن خاصا بالشاعر وحده ، بل كان شيئا من صميم حياة الجماعة نفسها ، والبطولات والأيام والوقائع لم تكن مجدا للجماعة وحدها بل كانت فخرا ذاتيا لكل فرد من أفرادها ، لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه .... » (٤٤).

---

(٤٤) في الأدب الاسلامي والأموي : ٢٧٢ — ٢٧٤

وعلى الرغم من تغير الظروف الاجتماعية والحضارية وتطور العلاقات بين الفرد ومجتمعه الجديد في العصور الإسلامية التالية ، فقد ظل التزام الشاعر العربي قائما ، وإن كان قد أصبح التزاما سياسيا قوميا أو وطنيا حيناً ، أو مذهبيا ودينيا حيناً آخر . ولا يختلف موقف الشاعر العربي المعاصر عن الشاعر العربي القديم في شيء ، فظروف الحياة من حوله تفرض عليه التزاما مستمرا بالتعبير عن قضايا يئته ووطنه لأنه جزء من هذه البيئة وتلك القضايا ، فالاستعمار المتسلط الذي يتخذ صورا مختلفة عسكرية وسياسية واقتصادية وثقافية ، والتخلف الاجتماعي والفني المفروض عليه بحكم ظروف مجتمعه يفرضان عليه أن يلتزم بالتعبير عن معاناته في أشكالها المختلفة السياسية والاجتماعية ، تعبيرا يجعل من أشعاره وثائق سياسية حيناً واجتماعية أو دينية حيناً آخر . وخلاصة ما نريد أن نصل إليه أن الشاعر العربي المعاصر لا يستطيع إلا أن يكون شاعرا ملتزما ، وفي هذا الالتزام تكمن الصعوبة التي تواجه هذا الشاعر ، وهي صعوبة تتمثل في صورة التوفيق بين هذين المتناقضين : الفن والالتزام ؛ فالشاعر الجيد هو الذي يستطيع أن يجعل من هموم وطنه هموما ذاتية ، ومن همومه الذاتية هموما إنسانية ، وقد نجح كثير من الشعراء القدماء في تحقيق هذا التوافق بين الفن والالتزام سواء في العصر الجاهلي أو العصور الإسلامية التالية . كما نجح كثير من الشعراء المحدثين في خلق صيغة شعرية بديعة مزجوا فيها ذواتهم بذوات أوطانهم إن صح هذا التعبير متخذين الى ذلك طرقا مختلفة على نحو ما نجد عند بعض شعراء المقاومة الفلسطينية ، أو في شعر بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء المعاصرين الذين أحلوا ذواتهم في ذوات أوطانهم كما قلنا ؛ ففي مقطوعة « الطفل الذي ضحك لأمة » يرسم سميح القاسم لوحة نابضة لطفل يحبو نحو جثة أمه المقتولة ليرضع من صدرها العاري دون أن يعي حقيقة ما أصابها على أيدي المحتلين من اليهود ، وهي لوحة جسد فيها أحزانه السياسية تجسيدا إنسانيا بديعا ، في شعر على الرغم من التزام الشاعر فيه بقضية سياسية فإنه قد صيغ صياغة جمالية وفنية ممتعة ومؤثرة في آن معا ؛ يقول :



حبا في ساحة السدار  
 وكر كر حين فاجأها  
 جوار السور مطروحه  
 وفاجأ بضع أزهار  
 مبعثرة على صدر جميع عراه مفتوحة  
 نصيح ، تعال يولولي  
 تعال ارضع  
 فخف لها على أربع  
 وغرد ثغره : أمه  
 وكر كر حين لم تسمع  
 وشد رداءها  
 ورؤاه دغدعة وأرجوحه  
 وردد عاتبا أمه .... اه ا  
 وظلت في جوار السور مطروحه  
 وظلت بضع أزهار ... تنز دما  
 على صدر جميع عراه مفتوحة  
 نصيح : تعال يا وللي .... ا

وكما نجح هذا الشاعر في التعبير عن التزامه السامي تعبيرا إنسانيا مشجيا ، فقد  
 نجح بلر شاعر السياب وصلاح عبد الصبور في اخراج كثير من القضايا السياسية  
 والاجتماعية اخراجا شعريا ممتعا ، فقد اتخذ السياب من الأساطير القديمة ، عرية  
 وأجنبية ، وثنية ودينية وشعبية « معادلا موضوعيا » للقضايا السياسية التي التزم  
 بالتعبير عنها في قصائده التي كان ينظمها قبل ثورة تموز سنة ١٩٥٨ . ومن هذه  
 القصائد البديعة قصيدته « مدينة بلا مطر » التي أدارها حول أسطورة الخصب  
 المعروفة التي تبث فيها « عشتار » آلهة الخصب ، « تموزا » من عالم الموتى ليعيد  
 الخصب والحياة الى بابل . وقد استطاع من خلال ما أحدثه من تحوير في

الأسطورة الوثنية أن يجعل منها « معادلا موضوعيا » كما قلنا على اليأس السياسي والجفاف الوطني اللذين أصابا العراق في هذه الفترة . وقد كان صلاح عبد الصبور يخلق المعاني الأسطورية خلقا ، ويولم أحزانه في أحزان أمته ، ليرمز بذلك الى واقع الحياة السياسي والاجتماعي من حوله . ومغزى ذلك كله أن للموضوع في القصيدة أهميته الرمزية ، وأن الالتزام لا يحول بالضرورة دون التعبير الفني الذي يجعل من القصيدة عملا فنيا جيدا ، ولكنها قدرة الشاعر وطريقته في التعامل مع قضاياها واخراجها في هذه الصورة أو تلك .

ولا أعتقد أن انكفاء الناقد العربي المعاصر على تراثه العربي ، شعرا ونقدا يكفي لخلق ما تسميه الناقدة نقدا محليا « ذلك أن هذا التراث بصورته تلك ليس قادرا على خلق الناقد المثقف الذي يقدر على هداية حركة الإبداع الشعري وتخليصها من شوائب التقليد الذي يبلغ أحيانا درجة الاحتفاء الفني للقديم . فضلا عن تلك الحقيقة وهي أن الثقافات الأجنبية قد حققت في مجال الأدب والنقد تطورا يصعب على الناقد العربي تجاهله بالانغلاق على ثقافته الموروثة ؛ فمثل هذا السلوك نوع من « الفناعة الثقافية » المدمرة . وما لنا نبعد وفي مجال العلوم التطبيقية ما يوضح ذلك ، فهل نستطيع الاكتفاء بتراثنا العلمي الموروث عن المكتشفات العلمية الحديثة ؟ إن الأدب والعلم صنوان من هذه الناحية ، فقد حقق كل منهما تطورا خصبا نقل الحياة الإنسانية نقلة واسعة باعد فيها بين القديم والحديث ، ولكننا مع ذلك نتفق مع الناقدة في دعوتها الى الحذر والاقتصد في تطبيق النظريات الغربية على الأدب العربي ، لأنها نظريات قد نشأت في بيئة ، وخرجت من فن يختلفان عن البيئة والفن العربيين ، ومن ثم فإن تطويع مثل هذه النظريات والانتخاب منها هو الطريق الصحيح للإفادة من تراث الغربيين المعاصر دون تطبيقه كما هو في صورته الأجنبية .

وحين نتجاوز هذا الفكر النظري في نقد الشعر وتقويمه الى الدراسات التطبيقية ، نلاحظ أن نازك الملائكة قد خلفت في هذا المجال عمليْن هامين : أقدمهما دراستها الرائدة عن حركة الشعر الحر ، قضاياها الفنية والشكلية ، وهي الدراسة التي استغرقت القسم الأكبر من كتابها « قضايا الشعر المعاصر » . وأحدثهما دراستها الشيقة عن شعر على محمود طه : « الصومعة والشرفة الحمراء » . وينبغي أن نقرر منذ البداية أن الناقدة قد أخلصت في هاتين الدراستين لمنهجها الذي عرضناه إختلاصا واضحا الا في قليل من المواضع التي اضطرت فيها الى الخروج على بعض هذه الآراء خروجاً حطرا ومحددا لا يغير من الأساس الفني الذي تنهض عليه آراؤها في نقد الشعر وتقويمه . ولقد تعمدنا أن نبدأ كلامنا عن هذا الجانب التطبيقي من نقدها بهذه الملاحظة حتى يتسقيم لنا وللقرّاء فهم الملاحظات الأخرى عنه ووضعها في إطارها الصحيح .

وفيما يتصل بدراستها عن حركة الشعر الحر ، فقد قصرتها على موضوعين : أحدهما علم يتصل بنشأة هذا اللون من الشعر ، والظروف المختلفة التي مهدت لهذه النشأة ، وموقف الجمهور منه ، ومستقبله بوصفه اتجاهها فنيا جديدا وغريبا على ذوق البيئة وتقاليدها الفنية الموروثة . والآخر خاص برصد قضايا الشعر الحر المتمثلة في نظامه العروضي وما يتخلله من أخطاء . وقد وظفت الناقدة للدراسة هذين الموضوعين منهجا تكامليا جمعت فيه بين إيمانها بالقديم ونزوعها الى الجديد ، مستعينة على تحقيق ذلك بتلك الصيغة النقدية ، صيغة « الكلاسيكية الجديدة » التي تقر بالصلة الوثيقة بين القديم والجديد في الأدب عامة والشعر خاصة ، على نحو ما يذهب اليه « إليوت » في مقالته المعروفة "Tradition and the Individual Talent" وغيرها من المقالات الأخرى التي كرسها لتأكيد امتداد القديم في الحديث امتدادا تطوريا ، منها مقالته : The Metaphysical Poets . و « كلينث بروكس » في كتابه Modern Poet and Tradition . فهي تقول مؤكدة للصلة الموسيقية بين الشعر الحر والشعر القديم : (٤٥)

« وإنه ليهنأ أن نشير الى أن حركة الشعر الحر ، بصورتها الحقة الصافية ، ليست دعوة لنبد شعر الشطرين نبذا تاما ، ولا هي تهدف الى أن تقضي على أوزان الخليل ، وتخل محلها ، وإنما كل ما ترمى إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توفقه الى جوار الأسلوب القديم ، وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة .....

أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تقلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها وتلك الحلة والعصية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر . وكأن من الممكن على الإطلاق ، أن نبدع بحق شيئا لم يساهم أجنادنا الموهوبون في تمهيد السيل الى هذه ألف سنة . والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يلرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه الى إبداع الجديد . ولعل إنكار القديم والمغالاة في النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم ، وقد لا يكون غريبا أن يحس الفرد العربي ، في هذه الفترة من حياته ، بشيء من هذا . ولكننا على ثقة من أنه ، وهو سليل هذا التراث الخصيب ، ولا يمكن أن يفي في هذا المستوى طويلا ، ولا بد أن يسيطر على أبعاد نفسه كلها في المستقبل القريب ، وإذ ذاك سيبدو له الشعر الحر نقطة صغيرة في تاريخه الطويل ... » .

وعلى الرغم من أن الناقلة قد أخلصت في دراستها لظاهرة الشعر الحر لمبدأين رأيانها تلح في الحديث عنهما في الجزء النظري من كتابها ، وهما : دعوة النقد الى العودة الى نصوص الشعر العربي الحديث لدراستها واستخلاص القواعد التي تحكمها ، والحرص على التقنين لظواهر الشعر العربي بطريقة عملية صارمة تقوم على الملاحظة والاستنتاج اللذين يؤديان الى تصنيف الظواهر الفنية في « فصيلة متميزة » وهي النزعة التي تأثرت من النقد الطبيعي فإن إيمانها بآراء « إليوت » وغيره من نقاد الغرب ، القائلة بامتداد القديم في الجديد امتدادا تطوريا حثيما ، قد حملها حملا على تشكيل آرائها في نشأة هذا الشعر ورصد ظواهره العروضية تشكيلا ورصدا خاصتين ، أفرزا قضايا ، وقاما

تفسيرات تتفق أحيانا ، وتختلف أحيانا أخرى مع مبادئها النظرية في نقد الشعر التي لخصناها في مطلع هذه الدراسة .

ونستطيع دون الدخول في تفاصيل هذه الآراء أن نقرر أن الطابع العام الذي يحكمها ، فيما نقول ، هو : « أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقى للقصيدة ، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشعر ، ويعنى بترتيب الأَشْطَر والقوافي ، وأسلوب استعمال التلويز والزخاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحثة ! » وأن شعرا لم يخرجوا فيما نظموا من قصائد على عروض الشعر التقليدي الا في قليل من النماذج التي لا يعتد بصحتها في مجال هذه الظاهرة . ولنستمع الى الناقدة تقرر تلك الحقيقة في كلام واضح ، ولغة صارمة فنقول في مواضع مختلفة من كتابها : (٤٦)

« ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود . مع أنها لا تزيد على أن تندرج من الجبل الى الوادي ثم ترقد هناك دون أن تؤثر في مجرى الشعر الجارف الذي ينطلق فيروى السهول الفسيحة ، وينتج أزهارا وفاكهة ونجيلا وبساتين . وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولا مضمونة أن الشعر الحر وليد غير شرعي فلا علاقة له بالشعر العربي . وأنا قد أثبت بالأدلة العروضية في هذا الكتاب أن ذلك الرأي باطل ، فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد ، قائم على أساسه ، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة على حدة مجموعة قصائد خليوية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهكة » ا

وتقول (٤٧) : الواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر أنها نظرت متأمة في علم العروض القديم ، واستعانت ببعض تفاصيله على احداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير ، وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى

---

(٤٧) المقدمة : ٨

(٤٦) مقدمة الطبعة الرابعة : ٧

الحال . ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت الى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي ، تجعلها قابلة لأن يبتثق عنها أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ، ويضيف اليه جديدا من صنع العصر » . الى غير ذلك من الأقوال التي تتأثرت هنا وهناك في كلامها عن عروض الشعر الحر ، وتقنيها لأشكاله المختلفة .

وقد أنتج هذا كله : إيمانها بآراء « إلبوت » ، وشغفها الواضح بالتقنين ، وقناعتها بأن حركة الشعر الحر ليست سوى ظاهرة عروضية منحرفة من القديم نتيجتين خطورتين :

الأولى ، حرصها على رصد ظواهر هذا الشعر العروضية ، والتقنين لها من خلال عروض الخليل ، وقياسها بمقاييسه على اختلافها وتنوعها . والأخرى ،

تثبيتها لهذه المقاييس العروضية التي صممتها على عروض الخليل ، واعتبارها قواعد ملزمة للشعراء الذين يروضون هذا اللون من الشعر الجديد ، مما أفرز ، كما قلنا ، قضايا وقدم تفسيرات تدعونا الى الوقوف عند بعضها وقفة تكشف عن وجوه التناقض بينها وبين آرائها النظرية :

أ — فهي تحدد البحور التي يصح للشاعر نظم الشعر الحر منها بثمانية بحور ، هي : الكامل والمزج والرمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع ، وتبنى هذا الحكم على « اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة في الشطر أساسا ، فإذا كانت التفعيلة غير مكررة في الشطر تكرارا متجاورا لم يصح .. نظم شعر حر من الوزن الذي تنتمي اليه مثل : بحور البسيط والمديد والخفيف والمنسرح وسواها » ! وقد دعاها ذلك الى الاعتقاد بأنه من الممكن أن « نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوعة ومشطورة ومنهوكة » . وقد قامت فعلا بمحاولة من هذا النوع في مواضع مختلفة من الكتاب نختار منها محاولتين :

الأولى ، هذه المقطوعة من قصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش ،  
وهي من « المتقارب » : (٤٨)

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل  
وكل لقاء وداع  
وما بيننا غير هذا اللقاء  
وما بيننا غير هذا الوداع !

وقد أعادت كتابتها في صورة تقليدية بعد أن حذفت منها كلمة « وداع »  
حتى يستقيم للمقطوعة هذا الشكل القائم على الشطرين :

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل وكل لقاء  
وما بيننا غير هذا اللقاء وما بيننا غير هذا الوداع !

والمحاولة الأخرى ، محاولة طريفة لأن الناقدة استطاعت فيها أن تستخرج  
من قصيدة « الى العلم الجديد » التي ترى أنها صيغت في البحر الكامل ،  
ثلاث قصائد جارية على الأسلوب القديم ذي الشطرين ، هي : مجزوء  
الكامل ، والمشطور ، والمنهوك !

والقصيدة الأصلية تجرى على هذا النسق من الشعر الحر : (٤٩)

يا علم لا تقرب مساكنتنا فنحن هنا طيوف  
من عالم الأشباح ينكرنا البشر  
ويفر منا الليل والماضي ويجهلنا القدر  
ونعيش أشباحا تطوف  
نحن الذين نسير لا ذكرى لنا  
لا حلم ، لا أشواق تشرق ، لا منى  
آفاق أعيننا رماد  
تلك البحيرات الرواكذ في الوجوه الصامتة

---

(٤٨) المقدمة : ٧

(٤٩) المصرد نفسه ١٤٠ — ١٤٢

ولنسا الجياه الساكنه  
 لا نبض فيها ولا اتقصاد  
 نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته  
 الماربون من الزمان الى العلم  
 الجاهلون أسي النعلم  
 نحن الذين نعيش في ترف القصور  
 ونظلل بنقصنا الشعور  
 لا ذكريات

نحيا ولا ندرى الحياه  
 نحيا ولا نشكو ونجهل ما البكاء  
 ما الموت ، ما الميلاد ، ما معنى السماء !

وقد استخرجت منها قصيدة من بحر الكامل ذي الشطرين ، هي :  
 يا علم لا تقرب مسا كنتنا فحن هنا طيوف  
 ويفر منا الليل والماضي ويجهلنا القلندر  
 تلك البحيرات السروا كد في الوجوه الصامتة  
 نحن العراة من الشعور ر ذوو الشفاه الباهته  
 وأخرى من مشطور الكامل :

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا  
 لا حلم ، لا أشواق تشوق ، لا منى  
 من عالم الأشباح ينكرنا البشر  
 الماربون من الزمان إلى العلم  
 نحن الذين نعيش في ترف القصور  
 الخ .....

وثالثة من المنهوك :



ونعيش أشباحا تطوف  
 آفاق أعيننا رملاد  
 ولنا الجبل الساكنه  
 لا نبض فيها ، لا اتقــلاد  
 ونظل ينقصنا الشعور  
 نحيا ولا ندري الحياة !

( ب ) كما قامت الناقلة ، انطلاقا من إتجاهها إلى تثبيت القواعد العروضية التي استخلصتها من تراث الشعر الحر في الفترة السابقة على نشر كتابها « قضايا الشعر المعاصر » واعتبارها قواعد ملزمة للشعراء والنقاد ، برصد عيوب هذا الشعر في مواضع متفرقة من كتابها تحت عناوين مختلفة ، هي : المزايا المضللة في الشعر ، وعيوب الوزن ، والمشاكل الفرعية في الشعر الحر ، وأصناف الأخطاء العروضية وإهمال الشعراء ، وغير ذلك مما يتناول هذا العيب أو ذاك من عيوب هذه الحركة الشعرية الجديدة . وليس من غايتنا هنا على كل حال أن نجمع هذه العيوب ونفصل القول فيها ، فهي موجودة في كتابها يستطيع من أراد أن يعود إليها في صورتها الدقيقة التي عرضتها فيها الناقلة ، ومن ثم فسوف نكتفي بالوقوف هنا عند بعض الفقرات التي نتخيرها تخيرا يساعدنا على تصنيف هذه العيوب من ناحية ، ويكشف عن الاتجاه العلم الذي يحكم آراء الناقلة في رصدنا من ناحية أخرى ، ومنها قولها عما تسميه « المزايا المضللة في الشعر الحر » : (٥٠)

١ — « تلبو الأوزان الحرة وكأنها تمتلك مزايا عظيمة تسهل على الشاعر مهمة التعبير وتبنيء له جوا موسيقيا جاهزا يستطيع أن يمنحه قصيدته دونما جهد كبير . والحقيقة التي سرعان ما يكتشفها كل شاعر ناضج لا تخدعه المظاهر ، أن ما يبدو لنا أول وهلة مزايا في الأوزان الحرة ينقلب حين نتفحصه الى مزالق خطيرة . وهذه المزالق قلادة على أن تخلق من امكانيات

الابتئال والرخولة في الشعر الحر ما هو خليق بأن يسبب للشاعر قلقا محقا على شعره . إن أقل تهاون من جانب الشاعر يكفي لدفع القصيدة الى درك الابتئال وعامية اللين » .

وقد أخذت الناقدة في الصفحات التالية ترصد هذه المزايا المضللة من خلال ثلاث ظواهر عامة هي :

أ — الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر ، وتراها حرية خطيرة لأن الشاعر ينسى في نشوته ما ينبغي ألا ينساه من قواعد ، فينطلق « من قيود الأوزان ووحدرة القصيدة واحكام هيكلها وريط معانيها ، فتتحول الحرية الى فوضى كاملة » .

ب — والموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة ، والتي تساهم فيما ترى ، في تضليل الشاعر عن مهمته ، ففي « ظلها يكتب الشاعر أحيانا كلاما مفككا دون أن يتنبه ، لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب » . (٥١)

ج — التدفق ، وهو فيما ترى مزية غاية في التعقيد ، وينشأ « عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة ، فالشعر الحر يعتمد على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر الى شطر ، وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقا مستمرا كما يتدفق جنول في أرض منحدر » مما يؤدي الى خلو هذا الشعر من الوقفات على الرغم من أهميتها الشديدة في كل وزن ، وهو ما يؤدي بدوره الى امتداد المعنى واستمراره في أكثر من شطر من أشطر القصيدة . مما يجعل « المرء ، وهو يقرأ شعرهم ، يجري في معترك لاهت لا راحة فيه » ! وهكذا يؤدي التدفق الى جنوح العبارة في الشعر الحر ، وعلم انتهاء القصائد !

٢ — وقولها ملخصة عيوب أوزان الشعر الحر : (٥٢)

---

(٥١) المصدر نفسه ٤١

(٥٢) المصدر نفسه ٤٧ — ٤٨

« اذا كانت مزايا الشعر الحر ثلاث : الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت شراكا للشاعر ، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هذا الوزن ؟ إنما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحر نفسه ، وأبرزها عيبان اثنان يتركز كل منهما الى تركيب التفعيلات في الشعر الحر » . فأما العيب الأول فهو اقتصار الشعر الحر على ثمانية من بحور الشعر العربي الستة عشر ، وفي هذا فيما ترى ما يضيق على الشاعر مجال إبداعه ، « فقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحرا شعريا يوافيها ويجزئها ومشطورها ومنهوكها » مما يجعل من اقتصار الشعر الحر على هذه البحور الثمانية نقصا ملحوظا فيه . وأما العيب الثاني فهو أن ارتكاز الشعر الحر على تفعيلة واحدة يخلق فيه رتابة مملة خاصة حينما يعتمد الشاعر إلى إطالة قصيدته ، وقد جعل ذلك من الشعر الحر إطارا فنيا غير صالح للملاحم » لأن تلك القصائد الطويلة ينبغي أن تركز إلى تنوع دائم ، لا في طول الأبيات العدي فحسب ، وإنما في التفعيلات نفسها والا سئمها القارئ !

وقد توسعت الناقلة في رصد هذه العيوب العروضية في الفصل الذي جعلت عنوانه « المشاكل الفرعية في الشعر الحر » حيث خصصته للدراسة التغيرات التي تعترض البحور الخليلية من زحافات وعلل ، ومقارنتها بالتغيرات التي تعترض عروض الشعر الحر ، وما يقع فيها الشعراء من سقطات وقد حصرتها في أربع قضايا هي : الوند المجموع ، الزحاف ، التدوير ، التشكيلات الخماسية والتساعية .

وترى أنه على الرغم من أهمية الوند ، فإن شعراء الشعر الحر يقابلونه « بقلة اكتراث ، ويتركونه في أحيان كثيرة يهدم ألحانهم ويضعف موسيقى شعرهم دون أن يحسوا » . ويعود ذلك في رأيها الى قلة معرفتهم بالشعر العربي السليم . كما ترى أن الزحاف في الشعر « علة تعترض البيت ، وليس أساسا فيه ، أو هو مرض يصيب التفعيلة ، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيرا » ، ولكن الزحاف على عكس صورته في الشعر القديم قد تحول ، في الشعر الحر ، الى

مرض يدهم من كل جانب مما أدى الى « شناعة الإيقاع والثنية وغيرها مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحر ، والحق مع الجمهور » ! وعلى هذا النحو من الرصد والمقارنة بين القديم والجديد راحت الناقلة تتابع رصد ودراسة عيوب هذا الشعر العروضية الأخرى فيه .

وأحب أن ندخل الى مناقشة هذه الملاحظات على عروض الشعر الحر بتقرير هذه الحقيقة التي تكررت الإشارة إليها في الصفحات السابقة ، وهي أن الناقلة قد صدرت فيها عن اتجاه نقدي علم يحكمه عنصران هما : الذوق الذاتي والقواعد المستمدة من الشعر العربي القديم والنقد الأوروبي الحديث . ومن المعروف أن ذوق نازك الملائكة من أرقى الأذواق الفنية وأقدرها ، بحكم تميزها في مجال الإبداع الشعري ، على تلوق الشعر واكتشاف مواطن الجمال الفني فيه ؛ كما أنه بالإضافة الى ذلك ذوق يسنده إيمان عميق بالحرية الفنية على نحو ما رأينا ، وينفر لذلك من القيود التي تنتقص منها ، على نحو ما تعكسه أشعارها في قصائدها المتنوعة التي رادت فيها مواقف وعرضت لقضايا تتصل بحرية الإنسان المعاصر في أشكالها الاجتماعية والإنسانية والفنية . ومثل هذا النزوع الى إثارة الحرية على ما عداها شأنه أن يتعارض مع النزوع الى التقنين الصارم ،

واستمداد القواعد من القديم والحديث والقياس عليها وفرضها فرضاً على الشعراء والنقاد الذين يتعاملون مع حركة الشعر الحر . وكان لا بد أن ينتج عن هذا التناقض القائم في نفسها بين حرية التلوق والنزوع الى التقنين وخلق القيود الفنية ، ما نتج من مواقف نقدية متخالفة ، سواء في وصفها لطبيعة الشعر الحر الفنية أو رصدتها لقواعده العروضية ، واحصاء مزاياه المضللة . ونستطيع تلخيص هذه المواقف المتخالفة في نوعين من القضايا يتصل بعضها بتبرير نشأة الشعر الحر بوصفه حركة تطورية حتمية عملت على ظهورها واستمرارها عوامل اجتماعية موجبة ، جعلت من هذا النوع من الشعر على حد تعبيرها « صورة اجتماعية محضة تحل محلها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتنا في مختلف المجالات » . ويتصل بعضها الآخر بطبيعة القصيدة الجديدة

من حيث بناؤها وتشكيل موسيقاها .

وفيما يتصل بالجنور الاجتماعية لحركة الشعر الحر فتحصرها الناقدة في أربع قضايا شغلت الفرد العربي المعاصر وحملته على البحث عن صيغة شعرية جديدة يعبر بها عن قضاياها ومواقفه من الحياة هي (٥٣) النزوع الى الواقع ، والحنين الى الاستقلال ، والنفور من النموذج ، وايلثار المضمون : فترى أن الفرد العربي المعاصر تتملكه رغبة ملحة في الهرب من « الأجواء الرومانتيكية الى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا » ومن ثم فقد وجد في أسلوب الشطرين تعارضا مع هذه الرغبة « لأنه ، من جهة ، مقيد بطول محدود للشطر ، وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنه من جهة أخرى ، حافل بالغنائية والتزييق والجمالية العالية . وهذه القيود فضلا عن كونها ترفا ، فإنها تبعد طاقة الفرد المعاصر الفكرية وتشغلها بشكليات لا نفع فيها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد الى البناء والإنشاء وإلى أعمال اللهن في موضوعات العصر ... والرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذي يريد البناء وذلك لأنها تقيد الحركة ... ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق أسلوب الشعر ... الذي يخلو من رصانة الأوزان القديمة ، ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية: ... » !

وهذه كلها أفكر في تبرير نشأة الشعر الحر وامتلاح شعرائه تتناقض مع كثير مما لخصناه في الصفحات الماضية من آرائها النظرية والتطبيقية من مثل رفضها الدعوة إلى اجتماعية الشعر ، ونزعها التقليدية في النظر الى عملية الإبداع الشعري باعتبارها اللغة وما يتصل بها من أساليب التصوير والمجاز تراثا مقدسا لا يحق للشاعر أن يخرج عليه أو يجلد فيه ؛ ودعوتها الى تهيئة الظواهر الشعرية القديمة متسائلة في سخرية « من قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره » ! الى غير ذلك مما رصدته من عيوب الشعر الحر من حيث شناعة الإيقاع والنثرية وغيرهما من العيوب الموسيقية !

(٥٣) للمصدر نفسه راجع الصفحات من ٥٦ — ٦٣

وقد نبعت آرائها في بناء القصيدة الجديدة وتشكيل موسيقاها من قواعد استخلصتها من تجارب إبداعية في فترة بعينها من حياة هذه الحركة الشعرية الجديدة هي فترة البدايات ، وهي فترة ليست بطبيعتها كافية لاستواء الشكل الشعري الجديد واستقراره عند صيغة ملزمة وغالبة ؛ صحيح أن الأساس الذي اتبعته الناقلة في استخلاص القواعد العروضية لهذا الشعر أساس سليم لقيامه على الاستقراء الكامل لنصوص الشعر الحر حتى وقت كتابتها « قضايا الشعر المعاصر » في عامي ١٩٦٢ ، ١٩٧٤ ، فإنها جعلت من هذه القواعد مقاييس ثابتة من ناحية ، وقاستها على قد قواعد العروض القديم من ناحية أخرى ، ومع أن حركة الشعر الجديد لا تزال ، بحكم حياتها الزمنية القصيرة ، في تجارب مستمرة ، مما يحول دون تثبيت القواعد وضرورة الانتظار فترة زمنية أطول حتى يستوى لهذا الشعر تشكيله الموسيقي وبنائه اللغوي والمجازي . كما أن قياسها لهذه القواعد على قواعد الشعر القديم يعنى هدم الفكرة الأساسية التي تحكم هذه التجربة الفنية ، وهي أن القصيدة الجديدة بنية جمالية جديدة لا يصلها بالبنية الجمالية القديمة سوى « التفعيلة » التي اتخذها كل من الشعراءين القديم والجديد ، أساسا عروضيا لقصيدته ، وهو أساس يخضع ، مثل أي ظاهرة من ظواهر الحياة الإنسانية ، فنية أو غير فنية ، لقيدنين هما : النظام والتكرار : فالشاعر القديم قد نظم التفاعيل التي كان يستخدمها في تشكيل قصائده وكررها في صورة معينة تتواءم مع حياته وذوقه وطريقة إدراكه لهذه الحياة وما فيها من جمال . وقد فعل الشاعر الجديد نفس الشيء ، فأخضع قصيدته لنظام وتكرار مختلفين ليجعل منها بنية جمالية جديدة توائم ذوقه وطريقة إدراكه للحياة في ظواهرها الجمالية والعملية . وهذه الحقيقة تجربنا بدورها إلى إعادة النظر فيما يسميه العرضيون « التفعيلة » ، فقد ارتكب النقد القديم والحديث كثيرا من الأخطاء بتحكيم هذه « التفعيلة » في تقويم البناء الموسيقي للقصيدة حين نظر إليها بوصفها بناء صوتيا مؤلفا بطريقة خاصة في كل تفعيلة من صوتين هما : الحركة والسكون ، مغفلا هذه الحقيقة الصوتية وهي أن التفعيلة بناء صوتي معقد تعقيدا شديدا ، وذلك أن أطوال الحركة والسكون ، من الناحية الصوتية ، ليست أطوالا ثابتة ، ولكنها تختلف تبعا لموقع التفعيلة من

البناء الموسيقي وطبيعة الحروف التي تتألف منها من ناحية ، وعلاقة المفردات التي يتألف منها البيت الشعري القديم والشرط الشعري الجديد ، بعضها ببعض بأبنيتها الصوتية والصرفية المختلفة من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أننا في الشعر أمام تشكيلين موسيقيين متعارضين هما . تشكيل التفاعيل بعدها ونوعها ونظامها الذي يؤلفه الشاعر تأليفا ، وتشكيل الأسلوب القائم على اختيار الشاعر لمعجم شعري خاص به وتركيب كلماته في بناء لغوي يجعل منه أسلوبا مميزا . وهذان التشكيلان المتعارضان يلقيان على الشاعر عبئا ثقيلا يتمثل في ضرورة التوفيق بينهما ليتحقق القصيدة تشكيلها الموسيقي ولأسلوبه صحته اللغوية ويجعل من القصيدة ، آخر الأمر ، بناء موسيقيا وتعبيريا متكاملًا . ومعنى هذا كله أن الذي يعنينا ليست طريقة القاء في ترتيب التفاعيل ، أو استخدام تفاعيل معينة ، وإنما الذي يجب أن يعنينا هو البناء الموسيقي من حيث قيامه على النظم والتكرار والتكامل . ولما كانت القصيدة ، فيما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل « بنه إيقاعية خاصة ترتبط بخالة شعورية معينة لشاعر بذاته فتعكس هذه الحالة لا في صورتها الموهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر ، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها ، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم الموهوشة وفقا لنسقها » (٥٤) فإن ذلك يجعل أساسها الجمالي والموسيقي مغايرا تمام المغايرة للأساس الجمالي القديم ، وينتفي بذلك صحة قياس جماليات هذه القصيدة على جماليات الشعر القديم .

وبعد فقد حاولت عرض جهود الشاعرة المبدعة نازك الملائكة في مجال نقد الشعر عرضا وثائقيا من خلال دراستها الرائدة عن « قضايا الشعر المعاصر » ، وهي دراسة حافلة بالقضايا والأفكار الجديدة التي تجعل منها نافذة تزوج بين النوق والقاعدة مزوجة تلل على معرفة واسعة بالمذاهب الأدبية والنظريات النقدية حديثة وقديمة ، مؤلفة منها صيغة نقدية متكاملة على نحو ما رأينا . وقد

(٥٤) الشعر العربي المعاصر ، فضله وظواهره الفنية والموضوعية : ٦٤ وما بعدها .

كنت أنوى ، لولا ظروف أعجلتني عن ذلك ، أن أتابع جهودها النقدية  
الخصبة من خلال دراستها الشيقة عن شعر على محمود طه ، ونتائجها الثر من  
الشعر ، ولكني أرجىء ذلك للدراسة أخرى .





# الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة

داود سلوم

كلية الآداب — جامعة بغداد



منذ أن ضربت قبة من آدم حمراء للشاعر النابغة بلأنا نعرف أنه يمكن للشاعر الذي انصرف إلى شعره حياته كلها أن يكون ناقلنا أيضا .

ولكن حين نريد أن نعد الشعراء النقاد على أصابع اليد فاننا لن ننجح في أن نعد كثيرا منهم . وإذا أردنا أن نعد الشعراء النقاد الذين ابتكروا نمطا شعريا جديدا وكتبوا له عروضاً ، فلا يمكننا أن نسمي شاعرا واحدا ، وإن الذي يمكننا هو أن نسمي شاعرة واحدة هي السيدة نازك الملائكة . فهذه السيدة شاعرة وناقلة وعروضية ، ولعله من غريب الصدف أن تكون من البلد الذي نشأ فيه النقد المنهجي وفيه اكتشف العروض .

وفي هذا الفصل ، أريد أن أخص بعض آرائها في بعض ما كتبت ، وأن أحو فيه نحو تجريد هذه الآراء ورفعها إلى مستوى القواعد النقدية بغض النظر عن ارتباطها بموضوع ، لأن بعض الآراء تصلح لأن تكون خلاصة لفلسفة الشاعرة النقدية وموقفها من فن الشعر ، بحيث يصبح لنا نقل هذه الآراء من الخاص إلى العام ومن التطبيق إلى التجريد .

واعترض عن التركيز في ما أعرضه أو في النصوص التي اقتبسها ، فإن طول البحث ومكان نشره قد حدا ما أريد أن أقوله أو أن أقبس من آرائها . وكان يودي أن أعرض بعض آرائها في مزيد من التفصيل .

#### ١ — غاية التجربة الشعرية :

لمن يكتب الشاعر ؟ ولماذا يكتب ؟ سؤالان أظن أن كثيرا من الشعراء

والأدباء والنقاد قد قالوا فيها شيئا أو فكروا فيها بشكل أو بآخر ولم تنج الشاعرة نلوك الملائكة من التعرض لهذين السؤالين بشكل أو بآخر أيضا حين تكلمت عن « الشعر والمجتمع » في كتابها القيم « قضايا الشعر المعاصر » .

يمكن أن أجب عن السؤالين على لسان الشاعرة ، بأن الشاعر يكتب لكل الناس ويكتب عن الحياة بأوسع معانيها ، وأن الذين يغفون بتحليل موضوع الشاعر وتقييد انطلاق جناحية بدعوى أن الشعر في خدمة المجتمع يكونون على خطأ لأن دعواهم « تنزع إلى أن يتجرد الشعر من العواطف الإنسانية ذلك أن أشد سخطها واستكراها ينال على ما تسميه — دون أن توضح مقاصدها — « المشاعر النائية » و « الحرب من الواقع » و « الانعزالية » ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها إلى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعا للشعر ... فكان الدعوة عندما أرادت أن تدعو إلى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعادا عجميا وأسلمت نفسها إلى اعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة » (١).

فالشاعر في رأي السيدة نلوك الملائكة مواطن ، ولكنه إنسان أيضا ، عمله تركيز العواطف والتجارب الإنسانية مهما تنوعت وإذا كان له أن ينشغل في بعض لحظات حياته فيما يجب عليه أن يؤديه كمواطن فله أيضا في أن ينشغل فيما يجب أن يؤديه كإنسان . (٢)

وفي رأيا : أن الشاعر لا يمكن أن يحول وطنيته إلى نوع من العمل السياسي بحيث يفرغ قلبه من كل عاطفة أخرى ليؤدي واجبا واحدا ، وبعد فإن هذا الواجب هو ليس من أعمال الشاعر .

ولعل أهم ردود الشاعرة على دعوى الالتزام في الأدب وأخطرها هو اعتقاد أصحاب الالتزام « بأن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع وإنما هو واسطة لغايات أخرى ، وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا

( ١ ) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٩٧ — ٢٩٨ .

( ٢ ) نفس المصدر ص ٣٠٠ .

الإنسانية بمعزل عن موضوعه » (٣).

أضف إلى ذلك أن دعوى الالتزام ووجوب « أن يكون الشعر اجتماعيا » إنما تهدف إلى سلب الشعر كل مقوماته من صور وانفعال وموسيقى وأفكار ومعاني وتركز على « الموضوع » فقط. (٤)

أرجو أن لا يظن أن الشاعرة لا تؤمن بأن الأدب سلاح له قيمته في المعركة ، فإن لها في ذلك تجارب عدة في توظيف الأدب في خلية المجتمع حين تدعو الضرورة إلى ذلك (٥)

## ٢ - اللغة الشعرية :

تقع لغة الأدب أو الشعر بين حدّ اللغة المعجمية واللغة التي تسقط دون اللغة الفصحى .

ولنبداً برأي الشاعرة في الذين لا يعيّلون بلغة الشعر أو سلامة تركيب الجملة نحويًا ، فإنه قد أصبح اليوم مرض العصر ، وأصبحت اللغة العربية كالرجل المريض الغني الموروث ، فمنهم من لا يعبأ بموته لأنه لا يعرف عنه شيئا ، ومنهم من يعبأ بموته ولكنه يريد الراحة والتخلص من خلمته ، ومنهم من يترصص به الموت لأنه يريد أن يرثه .

وتحمل السيدة نازك الملائكة حملة شريفة نبيلة في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » و « محاضرات في شعر علي محمود طه » مما يدل على حرصها على اللغة العربية الكريمة كوسيلة لأدب عربي حي معاصر .

ففي « قضايا الشعر » تحمل النقاد عبء التفاضل « تفاضيا تاما عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية ، فلا يشيرون إليها ولا يحتجون عليها » (٦)

(٣) نفس المصدر ص ٣٠١ .

(٤) نفس المصدر ص ٢٩٦ .

(٥) انظر ديوانها : الصلاة والثورة ، بيروت ١٩٧٨ .

(٦) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٥ .

وهي تؤكد على قيمة النحو وضرورة سلامة تراكيب الشعر وأساليب الكتابة تأكيذا شديدا ، وأن تضييعها يقرن بضياع حياة الأمة نفسها . «

« إن قواعد النحو ليست الا صورة من القوانين التي تخضع لها الجماعة . والجماعة التي تضيع قواعد لغتها ، لا بد أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي » . (٧)

واختلف تحليلها لهذه الظاهرة ، فهي في إهمال النقد تمثل خوفا مكبوتا من تهمة « رجعية » التفكير . هذا في بعض الأحيان . وقد تنبع أحيانا أخرى من دراسة النقد « السطحية للنقد الأدبي » الذي — كما يظنون — إنما ينحو نحو المضمون أكثر من نحوه نحو اللغة » . (٨)

وإذا أردنا أن نشكو كما شكّا ابن سلام رحمه الله في أن أناسا غرباء على المهنة دخلوا عالم النقد ، نكون قد أكملنا الصورة التي عرضتها عن « شعر الناشئين » الذين أرادوا أن يكونوا شعراء قبل استكمال الأداة . « فقد فشا الخطأ في شعر الناشئين إلى درجة أن قامت مدرسة من الشعراء تعتق مذاهب الاستتار باللغة العربية والترفع عن احترام قواعدها وأساليبها ، وكأن التجديد في المضمون يتضمن تحطيم القواعد القديمة المقبولة » . (٩)

فالجهل باللغة العربية ، ومحاولة الكتابة بها ، ظاهرة غالبية فاشية في عصرنا الحديث ، لأن صناعة الأدب صناعة لا يحميها القانون . وتشرح نازك الملائكة ظاهرة الاستتار باللغة وتقول :

« وهذه ظاهرة عامة ملحوظة في أدب الشعراء الذين لم ينالوا ما يحتاجون من الدراسة العلمية المنظمة للغة العربية وآدابها . نعم ، إن الدراسة في ذاتها لا تخلق الشاعر لأن الشعر موهبة منفصلة عن الدراسة ، غير أن الموهوب لا يستطيع أن يكمل شعريا من دون دراسة فإذا كتب الشاعر شعرا عاليا في روحه وموضوعه

---

(٧) نفس المصدر ص ٣٢٩ .

(٨) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٦ وعلي عمود طه ص ٢٢٢ .

(٩) محاضرات في شعر علي عمود طه ص ٢٢٢ .

وصوره وموسيقاه ، فإن جانب اللغة لا بد أن يظهر الضعف على وجه من الوجوه » . (١٠)

ولكن نازك الملائكة لا تغفل عن الذين يترهبون باللغة العربية وينتظرون موتها ويكيلون لها كيذا .

« وإنما يصدر ازدراء اللغة من أحد اثنين : إما جاهل لا قدرة له على التمييز ، وإما عارف مفرض يكيد للأمة العربية وقوميتها » (١١) وما أكثر هؤلاء !

ونعجب ، وقد تعجب نازك الملائكة ممن يمتنون الأدب وينظمون الشعر ولكنهم لا يريدون أن يكون نتاجهم نتاجاً يشع منه الكمال والسحر ، ولماذا يمتن الإنسان مهنة لا يريد أن يكون فيها المقدم ؟

« والشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا الاستهتار باللغة ، وهل الشعر في واقعه إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع من ألفاظها المعاني والضلال والانفعالات ؟ وإذا كان الشاعر لا يعترف بالأساليب والقواعد الرصينة فكيف يصون شعره من ركافة الفوضى وضعف الروح بحيث يرق إلى مستوى الشاعرية ؟ » (١٢)

أما الحد الثاني من المشكلة اللغوية ، فهي استعمال اللغة المعجمية في التجربة الشعرية . وقد ناقشت قيمتها وحاولت تحديد مرتبة نجاحها . ولا ندرى في الواقع الدوافع التي تدفع بهؤلاء الشعراء إلى سلوك درب هذه اللغة ، فهل ينبع ذلك من مسألة نفسية ومحاولة فرض الشخصية ، أو هل ينبع ذلك من مسألة فنية يضطر إليه الشاعر فتقع الكلمة على طريق البحر أو القافية كما وقع مهجو دعبل الخراعي على طريقة القافية فهجاه وهو لا يريد ذلك ؟

ومهما كان ، فإن السيدة نازك الملائكة تحاول أن توضح عيوب استعمال

---

( ١٠ ) نفس المصدر ص ٢١٧ .

( ١١ ) نفس المصدر ص ٢٢٣ .

( ١٢ ) نفس المصدر ص ٢٢٣ .

الألفاظ المعجمية في كتابها « محاضرات في شعر علي محمود طه » وتقول :  
« المحذور في استعمال الألفاظ القاموسية لا يكمن في كونها لا تستعمل في  
عصرنا ، ولا في كون القارئ المتعجل يؤثر عليها الكلمات السهلة الشائعة ،  
ولمّا العيب الأكبر فيها تفتيت إحساسات التذوق والإعجاب التي يستجيب لها  
القارئ للشعر الجميل .

ذلك أن القصيدة تصل إلى التأثير في نفس الشاعر بما تثيره فيه آتيا من  
حماسة وخيال ولذة ، فإذا وردت فيها ألفاظ قاموسية لا تفهم أصبح على  
القارئ أن يوقف عملية التذوق ويلجأ إلى القاموس ليتبين معنى هذه الألفاظ  
ومن ثم يواصل القراءة . ولا يخفى أن الاستجابة للشعر لا تتحمل أن تؤجل أو  
أن تبتّر أو تقسم إلى لحظتين وهذا هو السبب في أن من لا يتقن لغة أجنبية ما لا  
يستطيع أن يتذوق شعرها تذوقاً حقاً لأنه لا يصل إلى فهم المعنى آتيا حين  
قراءته للشعر ، ولما يضطر إلى فهمه على دفعات ، وذلك يعرقل الهزة النفسية  
التي يحدثها الشعر الجميل .

يضاف إلى ذلك أن الألفاظ القاموسية تبقى مقصورة الجناح بالمعنى  
الشعري لأنها تفتقد ما يضيفه عليها الاستعمال من ظلال ومعان جانبية وفرعية  
واقتران . أو لنقل إن الكلمات القاموسية تفتقد ما تمنحه الحياة من حرارة  
وحياة ولذلك تأتي جامدة عبر القصيدة وكأنها بقعة ميتة في جسد حي توجع  
أو تخدش النظر » . (١٣)

وهي في دفاعها المستميت عن اللغة إنما أردت أن تحفظ للأديب كرامته  
وللأدب جماله .

### ٣ — الموضوع الشعري :

حين كتبت نازك الملائكة كتابها « محاضرات في شعر علي محمود طه »

---

(١٣) نفس المصدر ص ١٢٦ — ١٢٧ .



وتعرضت لدراسة موضوع قصائده وأغراضه ، حللت ثلاثة أنواع من أغراض الشعر ووصلت إلى قواعد كلية حول القيمة الفنية لكل منها والتركيب الداخلي للغرض وموقف الناقد الحديث من هذا الضرب من الشعر .

رغم أن هذه المناقشة كانت تجري داخل كتاب تطبيقي ولكنني كنت أشعر وأنا استقرئ الفكر النقدي عند السيدة نازك الملائكة أن في أقوالها حقائق كلية تصدق أبدا على كثير من شعر الفترة التي مرت بنا من شعر عصر النهضة والتي ستساعدنا حتما إلى الوصول إلى تحليلات سريعة وقواعد عامة لأغلب النتاج الأدبي العربي من خلال هذه الفترة . كما أجد أن الناقدة كانت تقدم لنا رؤية عن مستقبل هذه الأغراض وما تنتهي إليه .

#### ( ١ ) شعر الحب :

إن تصنيف شعر الحب إلى ثلاثة أصناف ومحاولة تحديد خصائص كل لون منها ، إنما كان في الواقع محاولة تقنين لهذا الغرض المهم ، كما عرفه شعراء عصرنا الحديث منذ سامي البارودي وإلى اليوم .

لقد وجدت أن القواعد الكلية التي ساقها السيدة نازك الملائكة في حديثها عن شعر علي محمود طه يمكن أن تصدق في كثير منها على شعر شعراء آخرين ، وهي تعطي خصائص كل صنف كما يلي :

أ — شعر الوصف الغنائي ، وهو ضرب من الغزل يصف العاطفة ، فهو « وصف لا حب » ، ويبدو الشاعر في هذا النوع من الشعر ، وكأنه « يصف » من الخارج تجربة رجل آخر .<sup>(١٤)</sup>

ويعيل هذا النوع من الشعر أيضا إلى ما نسميه بـ « الحسية » في العاطفة ، لأنها تستمد انفعالها مما تستقبله الحواس من الجسد الإنساني .<sup>(١٥)</sup>

( ١٤ ) محاضرات في شعر علي محمود طه . ص ٥٤ — ٥٥ .

( ١٥ ) نفس المصدر ص ٥٦ .

ويتم شاعر هذا الضرب من القصائد بـ « النغم »<sup>(١٦)</sup> الذي يغطي على عوار ضعف العاطفة وتهاونها ، ويحلل أن يستعين بـ « البديع »<sup>(١٧)</sup> والفنون البلاغية زيادة في التمجيد .

ب — شعر العبث العاطفي : وهو ضرب من الغزل ، يكون أرق من الضرب الأول المذكور ولكنه لا يرتفع إلى مستوى قصائد الحب .

« إن هذه القصائد ليست قصائد حب ، لأنها تخلو من تلك العاطفة الحزينة المشتعلة التي تصدر عن الحب .... فهي تحتوي على كثير من الفكر الشعرية أحيانا ولا تخلو من بناء شعري أصيل له كيان يتميز عن الصيغة الجاملة التي عرفناها في قصائد الوصف . ومن الأكيد أن قصائد هذا الصنف أرق رتبة من القصائد الغنائية وأكمل بالمعنى بما تملكه من عاطفة شخصية وموقف يتخذه الشاعر » .<sup>(١٨)</sup>

ولكن هذا اللون يخلو من اللوعة « واللمسة الروحانية والحرارة الغرامية الصادقة » .<sup>(١٩)</sup>

ولهذا الضرب من الشعر خصائص ثابتة منها : « أنها تخلو من العاطفة الأخاذة التي تملأ النفس »<sup>(٢٠)</sup> لأنها تصدر من موقف عابث لا ينظر بحمد إلى الحياة فيه . ومن خصائصها أيضا : « أن فيها شعورا عنيفا بمرور الزمن وسرعة انقلابه »<sup>(٢١)</sup> ولعل هذا يكون السبب لمكونات محتواها الفني مثل « التماس المرح والفرح في المناسبات كلها ، ولذلك كادت قصائد العبث تخلو من الحزن كل الخلو » .<sup>(٢٢)</sup>

---

( ١٦ ) نفس المصدر ص ٦٣ .

( ١٧ ) نفس المصدر ص ٦٤ .

( ١٨ ) و ( ١٩ ) نفس المصدر ص ٧١ .

( ٢٠ ) نفس المصدر ص ٧٢ .

( ٢١ ) نفس المصدر ص ٧٤ .

( ٢٢ ) نفس المصدر ص ٧٧ .

ولعل من أهم خصائصها ، ما يجتمع فيها من « الجو المريب ولمسة البراءة والطهر » . (٢٣)

جـ — قصائد الحب : وهو الضرب الثالث من الغزل ، الذي تعتيره السيدة نازك الملائكة النموذج الكامل والغرض السامي وتعرفه بقولها :  
« أما شعر الحب فنقصده به ذلك الغناء العاطفي اللهيء الذي يصلر عن العاشق ، يعبر عن مشاعر مشتعلة وحنين معذب لا يهدأ بحيث يكون ذلك الغناء طاقة تنفيس تخفف من اصططخاب العواطف وتأزمها » . (٢٤)  
وتمايز السيدة نازك الملائكة بين شعر العبت العاطفي و « قصائد الحب » فتقول :

« كادت قصائد العبت تخلو من الحزن كل الخلو ، بخلاف قصائد الحب التي لازمتها كآبة قلما تنقشع ، وهذا طبيعي ومتوقع ، لأن العابت لا يشعر نحو من يعبت معها باكثر من عاطفة عابرة ، ولذلك لا يحزنه الهجر ولا القطيعة » . (٢٥)

## ( ٢ ) القصائد الإنسانية والقومية :

إن الخصائص التي علدتها في وصف شعر علي محمود طه الإنسانية والقومية تكاد تكون هي المقياس التقليدي الذي يتحكم بالتماذج الحديثة كافة .  
ومن مميزات هذا الغرض الشعري :

أ — الجمهورية : حيث يختار الشاعر « النغم الشعري العالي الذي يرن ويقرق الأسماع بإيقاعه وموسيقاه » . (٢٦)

ونجد أن أغلب الشعر العربي القوي ، وخاصة الشعر التقليدي البنية يتحكم فيه هذا القانون ، وإذا ما تميز شاعر عن شاعر في مجوره أو الإسراف في

( ٢٣ ) نفس المصدر ص ٧٨ .

( ٢٤ ) نفس المصدر ص ٤٢ .

( ٢٥ ) نفس المصدر ص ٧٧ .

( ٢٦ ) نفس المصدر ص ١٢٠ .

استعمال بحر دون بحر تبقى الحقيقة قائمة كما ذكرتها السيدة نازك الملائكة .  
 ب — التعبير المباشر الصريح : وهذه ميزة أخرى تميز هذا الشعر عموماً ،  
 حيث تخلو هذه القصائد « من الرمز تمام الخلو ، فهي تصور المعنى تصويراً  
 واضحاً بالألفاظ مستعملة بمعانيها القاموسية » ويخلو هذا الشعر لذلك من الطاقة  
 والألفاظ المشحونة وظلالها المثيرة للخيال ، وتندم فيه « العاطفة » المتقلة  
 التي تتخطى الموقف الفكري أو السيامي في موضوع القصيدة . (٢٧)

ج — الهيكل المسطح : إحدى سمات هذا الغرض وربما كل أغراض الشعر  
 العربي القديم والحديث الذي كتب منذ عصر النهضة . فإن القصيدة تتكون من  
 وحدات لا تشبه وحدات البناء المشدودة ولكنها من وحدات ممكن شذها  
 وتفرعها أو تحشية ما بينها يوحدها أخرى ، ورغم أن السيدة نازك الملائكة قد  
 أعطته اسماً غير ما عرف به وما أراد له النقاد العرب القدامى الذين كانوا  
 يحشون على وحدة البيت واستقلاليته ، فإنه مقياس قديم وحديث ، وقد أثاره  
 المحدثون كثيراً بأساليب مختلفة ولعل في نقاش العقاد وطه حسين مع شوقي في  
 المعارك النقدية ما يؤكد هذا الزعم .

ولكن نريد أن نرى وجهة نظر السيدة نازك الملائكة في الموضوع . تعرف  
 الهيكل المسطح :

« إنه يتركب من جزئيات مرصوفة لا من وحدة كاملة مشدودة ، ولو  
 أردنا أن نضع هذا المضمون في صيغة أخرى ، لقلنا إن القصيدة المسطحة  
 تكون مستوية سائبة غير مشدودة ذلك الشد المحكم الذي نجده في القصائد  
 التي تصف أحداثاً ، إنها قصيدة تقوم على خليط من الأليات الجميلة كل بيت  
 فيها منفصل عما حوله ، قائم بذاته ، ومن مجموعة الأليات لا تنشأ فكرة عامة  
 غير الفكرة التي وردت في كل بيت ولا يصعد الشعور إلى قمة ، إن العاطفة في  
 القصيدة موزعة بالتساوي على الأليات ، كل بيت يضيف لمسة شعورية جليدة  
 والإحساس لا يتكاثف في موضع دون موضع » (٢٨)

( ٢٧ ) نفس المصدر ص ١٢١ .

( ٢٨ ) نفس المصدر ص ١٢١ وانظر عن « الهيكل المسطح » قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤١ .

وتذكر صفة أخرى لقصائد هذا الهيكل وتقول : « إنها مملوءة بالفجوات ، فمن السهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة منها ... ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال القافية الموحدة وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشد الأبيات المفككة في داخله » (٣٩) .

### ( ٣ ) قصائد المناسبات :

ترى السيدة نازك الملائكة أن كل موضوع يصلح لأن يكون موضوعا شعريا شريطة أن يعالجه الشاعر معالجة تجعله أقرب إلى روح الشعر .

وقد يفضل الشعراء في أحيان كثيرة في جعل شعر المناسبات يرتفع إلى مستوى الشعر الخالد ، وبذلك يكون شعرا ضعيفا ، ويأتي قصيدة الضعف من كونها قصائد شخصية .

وتشرح ذلك : « ونعني بقولنا » شخصية « تلك القصائد التي لا ترتفع إلى مستوى يعني الإنسان والإنسانية ، وإنما تبقى تلور في محيط الشاعر الضيق » (٣٠) .

وهذه الدائرة دائرة ضيقة من العواطف تختلف عن « الدائرة الكبرى للمشاعر ، فهي تلك التي تمس الإنسانية العامة كلها كالخزن والفرح والحب والبغض والتأمل والخيال والتصوف . والشاعر الذي يصوغ قصيدته حول هذه العواطف يضمن لها استجابة عامة » (٣١) .

وإذا ما تحولت هذه العواطف من هذه الدائرة إلى دائرة أضيق واستحالت في شعر الرثاء مثلا إلى إقامة القصيدة « على تفصيلات تخص حياة ذلك الصديق » أو في شعر المدح : في « قصيدة يمدح إنسانا ما لمصلحة تخصه » فإن هذا النوع هو ما نقصد إلى تسميته بـ « شعر المناسبات » (٣٢) . وهو

( ٢٩ ) محاضرات في شعر علي محمود طه من ١٢٢ .

( ٣٠ ) و ( ٣١ ) نفس المصدر ص ١٣٠ .

( ٣٢ ) نفس المصدر ص ١٣٠ .

الغرض الذي يعج بقصائده الشعر العربي وبه تمتلئ الدواوين منذ الجاهلية .  
وفي هذه « الخصوصية » يكمن سرُّ ازدياد الناقله لقصائد المناسبات من  
الوجهة الفنية .

#### ٤ — هيكل القصيدة :

ما هي القصيدة ؟ وما هي الأركان التي تكونها أو تتكون هيكلها ؟  
تحول السيلة نازك الملائكة تحت هذا العنوان في كتابها « قضايا الشعر  
المعاصر » لإرجاع القصيدة إلى مكوناتها الأولى وأركانها الأساسية وتحدد لنا  
أربعة عناصر .

أ — الموضوع : وتعرفه بأنه « المادة الخام التي تقدمها القصيدة » (٣٣) وهي  
ترى رأيا طريفا في موضوع القصيدة العربية . فالموضوع أضعف نقطة في  
القصيدة العربية وأقلها قيمة وتقول أيضا : « من الضروري أن نقرر أن  
الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها » . (٣٤)

وتدعو إلى ألا يكون الموضوع فضفاضا بحيث يمكن أن يشقق منه  
موضوعات جانبية تفقدنا القدرة على التركيز والاستجابة المطلوبة للموضوع  
الذي يعالجه الشاعر وكأنها في ذلك تنظر إلى نقاد التراجيديا أو المسرحية  
عموما الذين يطالبون الكاتب بالألا يكون في مسرحيته أكثر من موضوع واحد  
و « ينبغي أن تكون القصيدة موحدة مبنية لا أن تمتلئ بمادة تكفي لإنشاء  
عشرين قصيدة ، وخلاصة ما يمكن أن نقول في الموضوع أن القصيدة ليست  
موضوعا وحسب وإنما هي موضوع مبنى في هيكل » . (٣٥)

ب — الهيكل : وتعرفه بأنه « الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض  
الموضوع » . (٣٦)

---

( ٣٣ ) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٣٤ ، وانظر محاضرات في شعر علي محمود طه ص ١٣ .

( ٣٤ ) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٣٤ .

( ٣٦ ) نفس المصدر ص ٢٣٤ .

( ٣٥ ) نفس المصدر ص ٢٣٤ .

ونحدد للهيكـل الجـيد خصـائصـة الثابتة التي تجعل منه هيكـلا جيداً « ومهما يكن فلا بد لكل هيكـل جيد من أن يمتلك أربع صفات هي : التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل » . (٣٧) فما هو التماسك إذن ؟

تقول السيدة نازك الملائكة :

« نقصد به أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة فلا يتناول الشاعر لفظة في الإطار ويفصلها تفصيلاً يجعل اللفظة التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار » . (٣٨)

وما هي الصلابة ؟

تقول السيدة نازك الملائكة : « ونقصد بها أن يكون هيكـل القصيدة عاماً متميزاً عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري » . (٣٩)

فما هي الكفاءة ؟

تقول : « نعني بها أن يحتوي الهيكـل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعاً دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعده على الفهم » . (٤٠)

وتعني بذلك أن تكون لغة القصيدة مفهومة داخل نص القصيدة دون معونة خارجية وأن تكون التفاصيل وهي الصور البلاغية كالتشبيهات والاستعارات « واضحة في حلود القصيدة » . (٤١)

أما التعادل : فهو « حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكـل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا والنقطة الختامية » . (٤٢)

جـ — التفاصيل : وتعرفها بأنها : الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكـل . (٤٣)

---

( ٣٧ ) نفس المصدر ص ٢٣٥ — ٢٣٦ .

( ٣٨ ) و ( ٣٩ ) نفس المصدر ص ٢٣٦ .

( ٤٠ ) و ( ٤١ ) نفس المصدر ص ٢٣٧ .

( ٤٢ ) نفس المصدر ص ٢٣٤ .

( ٤٣ ) نفس المصدر ص ٢٣٨ .

د — الوزن : وتعرفه بأنه : « الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل » .<sup>(٤٤)</sup>

وتضيف الهيكل إلى أصناف تقرأها بالهيكل « المسطح » الذي يخلو من الحركة والزمن و « الهرمي » وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن والهيكل « الذهني » وهو الذي يشتمل على حركة لا تقتزن بزمن .<sup>(٤٥)</sup> ولعل هذه التقسيمات التجريدية التي لا يمكن دائما أن نجدها منفصلة مجردة في كل تجربة إنما هي نوع من الترف النقدي الذي يقود بعد ذلك إلى نشأة قواعد نقدية متصلة تشبه ما أنشأه علماء البلاغة أو نقاد الوحدات الثلاث .

## هـ — الشعر الحر :

أ — أساليب ظهوره :

ظهر الشعر الحر بتجربة فردية سرعان ما شاعت وعمت الوطن العربي ، ووصفت السيلة نازك الملائكة علحا من الأسباب أسمىها « بالعوامل الاجتماعية الموجبة لانبثاق الشعر الحر » وهي :

١ — النزوع إلى الواقع .

٢ — الحنين إلى الاستقلال .

٣ — النفور من النموذج .

٤ — الهرب من التناظر .

٥ — إيثار المضمون<sup>(٤٦)</sup> .

وهذه العوامل لا يمكننا أن نقبلها إلا على أنها عوامل قد دفعت الذي اكتشف التجربة الأولى ، وإلا فإن هذه العوامل لو كانت موجبة لانبثاق الشعر الحر لرأيناه يظهر في آن واحد وعلى يد أكثر من شاعر وفي أكثر من مكان .

( ٤٤ ) نفس المصدر ص ٢٣٤ .

( ٤٦ ) نفس المصدر ص ٥٥ — ٦٣ .

( ٤٥ ) نفس المصدر ص ٢٤١ .



إن شيوع الشعر الحر بعد ظهور التجربة كان بمحض التقليد لمن اعتقله الشعراء الشباب سهلاً وميسوراً . والدليل على ذلك العامل الرابع « الحرب من التناظر » الذي تقول عنه الناقدة نرك الملائكة « ما خلاصته :  
 إن ييوتا كانت أحد أسباب النفرة من الشعر التقليدي لأنها متناظرة كالشعر ، فكأن البناء كان نتيجة للشعر التقليدي وظهور الشعر الحر كان نتيجة لتغير البناء . وعلى رغم طرافة الرأي وغبائه إلا أنه لا يصدق إلا على حضرية بغدادية تسكن في بيت من الطابوق متناظر الأركان تفر نفسها من تناظره ، وأن كثيراً من شباب الشعراء — ومنهم بدر شاكر السياب وهو الوجه الثاني من عملة الشعر الحر — هم من سكان الأرياف والقرى يسكنون في أكواخ أو في بيوت من الطين ...

ب — رفض الجمهور الشعر الحر :

ولكن الشعر الحر قد ولد ، وقامت في وجهه معارضة عنيفة جدا نجحت ناقدتنا الفذة في رصد أسبابها ودوافعها . ويمكن تلخيص هذه الأسباب كما عرفتها في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » وهي :

١ — طيبة الشعر الحر : في بنائه على الشطر الواحد وقيامه على تشكيلات البحر الواحد .

٢ — طريقة كتابة الشعر الحر : حيث اختلط بترجمة العربية الشعر الأوروبي ، وبما يسمى قصيدة « النثر » .

٣ — إهمال الشعراء : حيث كان الشاعر يسيء كتابة شعره ، فمرة يتخذ من الوزن أساساً ومرة يتخذ المعنى أساساً في كتابته .

والناقدة ترفض كتابة الشعر على أساس المعنى والاعتناء على الوزن بتمزيق موسيقى الجملة العربية . (٤٧)

٤ — الغلط العروضي : وتعلق على هذا بهذه الفقرة المهمة

« يرجع جانب كبير من نفور الجمهور من الشعر الحر إلى كون الشعراء

(٤٧) راجع تفصيل هذه الأسباب في ( قضايا الشعر المعاصر ) ص ١٤٤ — ١٦٤ . وانظر ما قاله عن ( التلوين ) فيه ص ١٨٣ — ١٨٤ .

الذين ينظمون ذلك الشعر ضعيفي الأسجاع يرتكبون أخطاء عروضية مشوهة ، وهم لا يشعرون وإني أكاد أجزم بأن ثمانين بالمائة من القصائد الحرة تحتوي على أغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عليه . (٤٨)

ج - مشاكل الشعر الحر :

(أ) المزايا المضللة في الشعر الحر :

إن الأوزان الجديدة الحرة تشبه الرمال المتحركة قد ينخدع الإنسان بسكونها حتى يسير عليها فيتورط فيها وتغوص قدمه ويكون ضحية لأرض منبسطة ليئة سهلة .

وقد حدثت الناقلة هذه المزايا المضللة وعددها :

١ - الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة|الشاعر وتقول عن هذه الحرية :  
« ينطلق الشاعر من قيود الاتزان ووحدة القصيدة ، واحكام هيكلها وربط معانيها » . (٤٩)

٢ - الموسيقى التي تمتلكها الأوزان الحرة : وتقول عن ذلك : « فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته ... لأن موسيقية الوزن وإنسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب » . (٥٠)

٣ - التدفق : وترى أن التدفق أصعب مما سبق إذ « ينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة » . (٥١)

وترى الناقلة أن شعراء الشعر الحر لم يرتفعوا إلى مستوى هذه المزايا :  
« لقد ثبت لنا أن أغلب الشعراء الناشئين الذين نظموا الشعر الحر كانوا دون مستوى هذه الحرية التي أعطيت لهم ، فقد راحوا يكتبون بلا توقف » (٥٢)  
وننتج عن هذه المزايا بعض العيوب في القصيدة الحرة ، فإن عبارات

---

(٤٨) نفس المصدر ص ١٧١ .

(٤٩) نفس المصدر ص ٤٠ .

(٥٠) و (٥١) نفس المصدر ص ٤١ . (٥٢) نفس المصدر ص ٤٣ .

القصيدة أصبحت طويلة أكثر مما يجب ، وأصبح الشاعر يبدو عاجزا عن أن يكتب القصيدة ويصل بها إلى نهاية مرضية . (٥٣)

( ب ) عيوب الوزن الحر :

يمكن حصر عيوب الوزن الحر كما تراه الناقدة في اقتصره على عشرة محاور فقط من محاور العربة الستة عشر وهي :

الكامل والرمل والمزج والرجز والمتقارب والمتلارك ومجزوء الوافر ومخلع البسيط والسريع والوافر . (٥٤)

ولكون ثمانية محاور من عشرة من محاور الشعر الحر ذات تفعلية واحدة وهي من بين أسباب الرتابة المحلة في القصيدة الجديدة . (٥٥)

( جـ ) عيوب عروضية :

تصل السيدة نازك الملائكة من خلال مطالعتها المستمرة الشعر الحر إلى نتيجة صالحة هي :

« إن من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الأسلوب الحر في أغلاط الوزن والزخاف » (٥٦)

وعلى هذا الاستنتاج تنصرف إلى دراسة الشعر الحر دراسة عروضية أبدت فيها قدرة فذة في تحديد أماكن الشذوذ في هذا اللون الجديد من الشعر .

ولكنها تعاملت مع الشعراء — كل الشعراء — على أنهم في مستواها علما بما تتكلم عنه ويظهر ذلك في لومهم وتعنيفهم وفي رغبتها لو قالوا كنا ولم يقولوا كنا ، ولعل كثيرا منهم لا يلدي حين نطم شعره عن ماذا تتكلم الناقدة ولسان حالهم يقول : « علينا أن نقول وعليكم أن ( تقطعوا ) » مع الاعتذار للفرزدق . فإن أغلب شعراء الشعر الحر إنما نظموا الشعر الحر بسبب جهلهم

( ٥٣ ) نفس المصدر ص ٤٣ — ٤٤ .

( ٥٤ ) نفس المصدر ص ٤٥ و ص ٨٣ .

( ٥٥ ) نفس المصدر ص ٤٦ .

( ٥٦ ) نفس المصدر ص ٥٣ .

بالعروض وهربا منه أو بسبب هربهم بكل ما يربطهم بلغة ذات تلويح عريق .  
ومع ذلك ، فالناقلة أحسنت الظن وأوضحت الطريق الصواب وإن كان ظني  
يدفعني إلى الاعتقاد أنها تمهد الطريق الأعظم الذي لن يسلكه غيرها ونفر قليل  
من مثقفي الشعراء .

وهي مصيبة في قولها بأن : « الوزن وحلة لا يخلق الشعر ، وإنما الشعر  
اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي والنغم والصور والجو وقوة الموضوع  
وكامل الهيكل » (٥٧)

وتحدد السيدة نازك الملائكة عيوب الشعر الحر العروضية وتجميلها بما يلي :

١ — الوند المجموع .

٢ — الرحاف .

٣ — التدوير .

٤ — التشكيلات الخماسية والتساعية .

٥ — استعمال مستفعلن في بحر الرجز . (٥٨)

واترك تفصيل ذلك إلى القارئ حيث عليه أن يقرأ ذلك مع نماذجه في  
كتاب « قضايا الشعر المعاصر » .

( د ) أخطاء عروضية :

وتحاول الناقلة نازك الملائكة أن تقنن لهذا الفن الجديد من خلال استقراء  
النصوص الضعيفة والجيدة للوصول إلى قواعد كلية لمعرفة العيوب التي وقع  
فيها ضعفاء الشعراء فأصاب أشعارهم الخطل وأنا لا أريد هنا أن أكثر من  
الأشارة إلى هذه الأخطاء لأنها مفصلة في كتاب « قضايا الشعر المعاصر »

يمكن أن تصنف الأخطاء العروضية حسب رأى الناقلة بما يلي :

أ — الخلط بين التشكيلات .

---

( ٥٧ ) محاضرات في شعر علي محمود طه ص ٣٩ .

( ٥٨ ) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٨ .

ب — الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا .

ج — أخطاء التلويز .

د — اللعب بالقافية وإهمالها . (٥٩)

ونرى أنه يجب ألا تفوتنا بعض تعليقاتها الذكية حول هذه النقاط . فهي تقول عن الخلط بين التشكيلات : « أقطع أنواع الغلط وأكثرها شيوعا في الشعر الحر ، وأساس هذا الخطأ أن كثيرا من الشعراء والناظمين وأكثرهم ناشئون قد أحسوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحر إلى ( التفعيلة ) بدلا من ( الشطر ) إنما تعني أن في وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة في الحشو . فلذا كان ينظم قصيدة من بحر الرجز يجري هكذا : ( مستفععلن مستفععلن مفعولن ) ظن أن من السائق له أن يخرج عنه إلى أية تشكيلة أخرى من تشكيلات الرجز المباحة مثل هذه ( مستفععلن مستفععلن فعلن ) ، وهذا خطأ كما سبق أن أوضحنا . نعم إن التشكيلتين كلتيهما تنتميان إلى بحر الرجز ، ولكن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة » (٦٠)

وترى أن « الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ، إنما هو فرع من الخلط بين التشكيلات » (٦١)

وتشير إلى أثر ( التلويز ) في الإساءة إلى الشعر الحر وتقول : « ما زال الجمهور العربي يشكو من أن الشعر الحر يلوح له نثرا لا وزن له واحسب أن كثرة التلويز في شعر الشعراء الناشئين تساهم بنسبة عالية في إشاعة هذا الإحساس في نفوس القراء . ويمكن ذلك في جوهر التلويز نفسه لأنه في حقيقته مدّ للعبارة وإطالة للشطر » (٦٢)

وان الشعراء في خضوعهم للتلويز وإسرافهم فيه « يرتكبون في الواقع إساءتين أولاهما : أنهم يقعون في التلويز في الشعر الحر مع أنه ممتنع فيه لأنه

( ٥٩ ) نفس المصدر ص ١٧٧ .

( ٦١ ) و ( ٦٢ ) نفس المصدر ص ١٨٣ .

( ٦٠ ) نفس المصدر ص ١٧٨ .

شعر ذو شطر واحد . وثانيهما : أنهم بالإضافة إلى خطأ التلوين يقسمون الشطر إلى أشطر على أساس المعنى مع أن الشطر في العروض وحدة موسيقية مستقلة ، وينبغي أن يفصل بينها وبين أية وحدة أخرى فصلا ملحوظا بترك فراغ على الورق «(٦٣)

وتتهم الذين يهاجمون القافية بالضعف والتهرب من « العبء اللغوي الذي تلقى القافية على الشاعر »(٦٤) وتوضح حقيقة القافية وأثرها في الشعر بما يلي :

« والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحر أخرج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة »(٦٥)

ولذلك فإن الناقلة تهاجم ما يسمى بالقصيدة ( النثرية ) لأنها خرجت على الموسيقى والتي تكون جزءا مهما في الشعر .

« إن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا ، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف ، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عرونها الوزن »(٦٦)

وتعرض الناقلة في فصل عن ( البند ) يعتبر من أكثر بحوثها متعة وأصاله وقدرة على التحليل والتعليل تحاول أن تقنن للبند وأن تناقش امتزاج بحري الرمل والمزج فيه ، ويجريها ما قيل عن أن وزن البند هو « المزج بزيادة سبب خفيف فيه »(٦٧)

---

( ٦٣ ) نفس المصدر ص ١٨٤ .

( ٦٤ ) نفس المصدر ص ١٨٩ .

( ٦٥ ) نفس المصدر ص ١٩٢ .

( ٦٦ ) نفس المصدر ص ٢٢٤ - ٢٢٥ .

( ٦٧ ) نفس المصدر ص ١٩٨ .

وتلخص دراستها بقولها :

« من ذلك كله يبدو لي أن القاعدة العروضية للبند هي أنه شعر حرّ تتنوع أطوال أشطره ويرتكز إلى دائرة ( المجتلب ) مستعملا منها الرمل والهزج معا ، وهذه فيما يلي خطة عامة للتفصيلات في البند نثبتها مساعدا لمن يرغب في البند من القراء .

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

....

مفاعيلن مفاعيلن ( فعولن )

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

....

فاعلاتن فاعلاتن ( فاعلاتن ) (٦٨)

إن اسم ( البند ) والسبب الخفيف الزائد في أوله والذي قالوا عنه : « إن هذا الوزن هو الهزج بزيادة سبب خفيف في أوله » (٦٩)

والذي حير السيدة الفاضلة كل ذلك يدلنا على أثر أجنبي في البند وأنه تركيب بحرين فلرسين هما بحر ( القريب ) وبحر ( المشاكل ) من الدائرة ( المنتزعة ) (٧٠) التي تحتوي على البحرين العريين الخفيف والسريع والبحور الفارسية الثلاثة : القريب والغريب ( أو الجديد ) والمشاكل .

ويبدو أن البند هو تركيب المشاكل والقريب ونحجري تفاعيلهما أحدهما بعكس الآخر هكذا :

المشاكل — فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن × ٢

القريب — مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن × ٢

---

( ٦٨ ) نفس المصدر ص ٢٠٢ .

( ٦٩ ) نفس المصدر ص ١٩٨ .

( ٧٠ ) دراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس عشر الهجري للدكتور محمد نور الدين

عبد المنعم ، القاهرة ١٩٧٦ ، انظر هامش ص ١٠٤ .

وحين يبدأ الناظم بالنظم يكرر تفعيلة ( فاعلاتن ) من المشاكل ثم يتخذ من ( مفاعيلن ) جسرا يعبر عليه إلى بحر ( القريب ) — فيستخدم فعولن ( = علاتن ) وبعد عدد من الأشطر يكرر فيها ( مفاعيلن ) ويتخذ من ( فاعلاتن ) المسبقة جسرا للعبور إلى مفاعيلن ، وأن علاتن تساوي ( مفاعيل ) وهكذا يدور البحران بالتأوب . ولعل دراسة جليدة للبند على هذا الضوء سوف يتغير من بعض نتائج الناقلة الفاضلة في الفصل المعقود للبند ولكن يبقى هذا الفصل من أجود فصول الكتاب والذي حاولت فيه تفسير ( البند ) تفسيراً عريباً خالصاً دون النظر إلى التأثير والتأثر بين الثقافات المتجاورة هذا إذا عرفنا أن ( البند ) ظهر لأول مرة في الأحواز العربية وهي نقطة لقاء ثقافتين تبادلا التأثير والتأثر منذ قرون طويلة جدا .

٦ — من شاعرة إلى ناقد :

تحت فصل « الناقد العربي والمسؤولية اللغوية » حددت السيلة نازك الملائكة بعض الاعتراضات على النقد العربي المعاصر وميزت الخلط الذي يعم بين تاريخ الأدب وتاريخ السيرة والتحليلات النفسية وبين نقد الشعر ذاته .

وهي لا ترى التركيز على السيرة إلا بالقدر الذي ننتفع به منها في دراسة أعمال الشاعر ، ولذلك فهي تقول :

« أحد المزالق التي يكثر سقوط الناقد المعاصر فيها منزلق يغلب على ظننا أنه صدى للأبحاث السايكولوجية الحديثة التي تصب اهتماماً ضخماً على الفنان نفسه حين يحلّول تقدم إنتاجه الفني » . (٧١)

وتقول في مكان آخر :

« قلما تصلح شهرة الشاعر خلال حياته مقياساً لعظمة شعره وجماله وأصالته ، وإنما الشهرة عرض خلرجي منفصل عن فن الشاعر وجوهر روحه » (٧٢) ولكنها لا تغفل أهمية تفاصيل حياة الشاعر ووسائله التي تعين

(٧١) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٠ .

(٧٢) محاضرات في شعر علي محمود طه ص ٧ .



الناقد « على دراسة شعر ( الشاعر ) من جوانبه النظرية » (٧٣)

ولهذا فهي تؤكد أن عمل النقد هو في الأثر الأدبي وليس في تحليل السيرة وتشريح روح الشاعر « إن المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية في دراسة موضوعية خالصة يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العلم ويقف عند أداة التعبير ، فيدرس مدى اتساقها على جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية وأثر القافية ويتحدث عن الموضوع وأسلوب الشاعر في تنوله » (٧٤)

وتتميز في نقدنا المعاصر بين اتجاهين ، اتجاه ينحرف نحو دراسة المضمون بغض النظر عن الشكل وترى فيه السيدة نازك الملائكة اتجاها مخطوئا أيضا لأنه يعتمد « إلى العناية بما في القصيدة من أفكر وجعلها الأساس في نقده ، وهذا خطأ شائع يسهل الوقوع فيه خاصة في هذا القرن الذي تشعبت فيه الآراء وازدادت سطوتها في الأذهان » (٧٥) وهي في الواقع تدعو إلى منهج فني يعتني بالشكل بما فيه من ألفاظ وأساليب ونحو ووزن وأن يؤخذ ذلك كله مرة واحدة .

فهي ترفض النقد التجزيئي « الذي يتناول القصيدة تناولاً تفصيلياً يقف عند المظاهر الخارجية ويعني نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلًا فنياً مكتملاً » (٧٦) وإن كنا نرى أن هذا النقد التجزيئي يجب أن يتم قبل الوصول إلى نقد فني شامل للقصيدة . وتنافع عن المنهج الفني الذي تريد أن يأخذ به النقد وتتهم النقد بأنهم : « يتفاضون تغاضياً تاماً عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية فلا يشيرون إليها ولا يحتجون عليها » . (٧٧)

وتعلل هذا العزوف من خوف الناقد أن يتهم بالرجعية الفكرية وتلقي لوم هذا الشعور الذي نبت في ذهن الناقد على جيل الأدباء والشعراء الناشئين الذين

( ٧٣ ) نفس المصدر ص ١٦ .

( ٧٤ ) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٠ .

( ٧٥ ) نفس المصدر ص ٣٢١ .

( ٧٧ ) نفس المصدر ص ٣٢٥ .

( ٧٦ ) نفس المصدر ص ٣٢٢ .

« يحسبون هلم قواعد البلاغة والنحو والعروض مظهرا من مظاهر التجديد » . (٧٨) ويجعلون الاستخفاف وسيلة من وسائل رفضهم الناقد ونقده .

وإذا كان لنا أن نقول كلمة واحدة نلخص بها الحياة النقدية لهذه الناقدة الفنية ، فإننا نقول : لقد كان نقدها نظيفا ومحايلا وموضعا ، يهدف إلى استبطان الحقائق العلمية مع نية حسنة في خدمة جيلها وأمتها ، وإنما الأعمال بالتيات .

## المراجع :

- نؤك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط ٥ — بيروت ١٩٧٨ .
- \_\_\_\_\_ : محاضرات في شعر علي عمود طه . معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ١٩٦٥ .
- \_\_\_\_\_ : للصلاة والثروة ( ديوان ) . بيروت ١٩٧٨ .
- محمد نور الدين عبد المنعم ( د ) : دراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس الهجري . القاهرة ١٩٧٦ .





# نازك الملائكة: نافذة

مصطفى حسين

كلية التربية — جامعة الملك سعود بالرياض



## مدخل إلى الدراسة

### الشاعرة النافذة :

استطاعت مدرسة الديوان — خلال الثلث الأول من هذا القرن — أن تمضي بحركة الشعر العربي الحديث ، أشواطاً بعيدة بعد حركة البحث والتأصيل ، التي قادها البارودي ثم شوقي . ونحسب أن من أهم أسباب نجاح مدرسة الديوان أن أقطابها كانوا شعراء نقلدا . ونحسب أن الشاعر الموهوب ، حين يمارس النقد بشكل منهجي ناضج ، يصبح أقدر على صنع التحولات في مسيرة التطور .

ويبدو أن حركة التطور الشعري — أواخر الأربعينيات — وهي تتعثر بين المجاهرة والانطواء ، كانت مرة أخرى ترتقب ظهور الشاعر الناقد ، خاصة وأن وثبة الشعر هذه المرة ، كانت تشخص تحولاً أساسياً في مفاهيم أساسية ، ارتضاها الحس العربي قروناً طويلة . بل كان الشعر العربي — هذه المرة — أكثر حاجة إلى من ينقي عن خطئه تعثرها وترددها . وحين يمتلك الشاعر طاقة النقد والتفتين ، فإنه حيثئذ يتعامل مع عالمه بخبرة وفهم ، ويكتب الفن على يديه مقومات الثقة والوقوف الشاخص المتحلي .

من هنا تعد نازك الملائكة ، الرائدة الحقيقية لحركة الشعر الجديد ، إذ جمعت بين موهبتي الإبداع والنقد ، فأكسبت الحركة شرعيتها ورسوخها ، بمقدمة ديوانها « شظايا ورماد ( ١٩٤٩ م ) » وبعديد من الدراسات ، ضم

أكبرها بعد ذلك كتابها : « قضايا الشعر المعاصر ( ١٩٦٢ م ) » . من هنا ينحسم كل نزاع حول قضية ريادة الشعر الجديد ، وأحقية نازك أو السياب بهذه الريادة . إذ يصبح عنصر الفارق الزمني بين أول قصيدة حرة للسياب ، وأول قصيدة حرة لنازك ، عنصراً غير مهم ، كما تتعلم أهمية مناقشات أبعد مدى ، تسند فضل الريادة إلى جيل أسبق ، مثل باكثير وعبد فريد أبي حديد ولويس عوض .

إن دلائل كثيرة تشير إلى أن نازك الملائكة ، كانت تمتلك قدراً أوفر من الوعي ، ومن الشجاعة ، منحت التجربة الجديدة شيوعها وسلطانها . فمقدمة نازك لديوانها الشظايا ، « دقيقة ، تدل على وعي بأبعاد طريقة جديدة »<sup>(١)</sup> ، بينما تمثل مقدمة السياب لديوانه ( أساطير « ١٩٥٠ م » ) — على حد تعبير إحسان عباس « خلطاً صيبانياً وسطحية في الفهم للشعر الإنجليزي »<sup>(٢)</sup> . ولم تكن نازك أقل ثقة واطلاعا على الشعر الأجنبي من السياب .

وقد اعترف ناجي علوش — برغم تحمسه لفكرة ريادة السياب — بقدرته نازك على إيضاح أسس التجربة الجديدة ، بينما عجز بلر عن أن يفعل ذلك في مقدمته ، وما ذلك ... إلا نتيجة تفوق نازك في ميدان النقد<sup>(٣)</sup> .

ولعل من دلائل الوعي والشجاعة ، أن نازك الملائكة ، عرضت على أسرتها أول قصيدة لها من الشعر الحر ، وهي قصيدة الكوليرا « ١٩٤٧ م » ، فلقبت من أسرتها ضروباً من الاستكثار والدهشة . ولكنها مع هذا ، واجهت الجميع بقولها : ( قولوا ما شئتم . أقسم لكم أنني أشعر اليوم بأنني قد منحت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة )<sup>(٤)</sup> .

---

( ١ ) د. إحسان عباس : بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره — ط ٤ — دار الثقافة — بيروت ١٩٧٨ م . ص ١٣٤ وما بعدها .

( ٢ ) نفسه .

( ٣ ) ناجي علوش : مقلمته لديوانين السياب ( الأعمال الكاملة ) ط الأولى — دار العودة — بيروت ١٩٧١ م . ص ( ر ) .

( ٤ ) مقلمة الدكتور عبد الحمدي محيوبة لكتاب نازك : ( قضايا الشعر المعاصر ) وانظر هذه المقدمة في نهاية الطبعة الخامسة لكتابتها للمقدم . دار العلم للملايين — بيروت ١٩٧٨ م ص ٣٤٦ .



وإذا كان جهد ملرسة الديوان جهدا جماعيا ، بين الأقطاب الثلاثة ، وإذا كانت ثمة مؤازرة قد تحققت من بعض شعراء المهجر النقاد ، في طليعتهم ميخائيل نعيمة في الغربال . فإن جهد نازك الملائكة في تلازم النقد والشاعرية ، كان جهدا فرديا . وهو جهد صامد في مواجهة خصوم حركة الشعر الحر ، وفي مواجهة شعرائها ونقادها ، الذين لم يساندوا جهد نازك ، بقدر ما ترصدوا له .

وبقدر ما أفاد الشعر من نقد نازك ، أفاد النقد من شاعريتها . فإبداعها قد منح عالمها النقدي تلك الذائقة الجمالية المرفهة ، التي تشكل ملمحا أساسيا في ممارساتها النقدية . كما وضع هذا الأثر الشاعري ، فيما كانت تحكيه في نقدها من تجاربها الإبداعية . وهي — بعد — تمارس نقد الشعر من منطلق حبها لفن الشعر ، وغيرهما على مملكته المقدسة ، وقيامها على أمره مقام الرعاية والحفاظ . وهذا المنحى هو المسئول الأول عن نيرة حماسها واعتدادها البالغ الشاغب ، بقدر مسؤوليته عن ( هراوة المؤدب ) التي ظلت تشيخ بها في وجوه الناشئين والراسخين من الشعراء ، والنقاد ، كلما أوجست من عدوان محقق على مملكة الشعر .

وبقدر التفاعل والتواصل بين شاعريتها ونقدتها ، كان التنازع وكان الصراع فهي — دون أن تدري — تخرج في شعرها على قوانين نقدها ، كما وقع في قانون التشكيلات الخماسية ، الذي استبطلته ، وحظرت على الشعراء الوقوع فيه ، ثم اكتشفت استعمالها لهذه التشكيلات الخماسية ، التي حظرتها على غيرها<sup>(٥)</sup> .

ومثل وقوعها في ( فاعل ) بدلا من ( فعلن ) في حشو الخنب ، وهي غافلة غير عامدة<sup>(٦)</sup> . وإذا كان وقوع التشكيلات الخماسية في أشعلها ، قد انتهى بها — بعد صراع — إلى طرح الموقف برمته على الشعراء ، ليقولوا رأيهم ، فإن موقفها في تفعيلة ( فاعل ) الخبيبة قد اختلف ، لأن صراعها ، قد انتهى بها إلى

(٥) قضايا الشعر المعاصر ص ١٢٦ .

(٦) نفسه ص ١٣٤ وما بعدها .

إقرار هذه التفعيلة وتسويغها في أوزان الشعر الحر ، على أساس قبول أذنها لوقعها ، وتسوي ( فاعل وفعل ) في عدد المتحركات والسواكن ، فكل منهما تحتوي على ثلاثة متحركات وسواكن واحد ، وإن اختلفا في المواضع . هذا مع تسويهما حين يكتبان بالحروف الموسيقية<sup>(٧)</sup> .

ولتثبت هنا عبرتي نذك بشأن التفعيلتين . تقول بشأن التشكيلات الخماسية : ( وقد ألفت أن أنظم الشعر يوحى السليقة ، لاجريا على مقياس عروضي ، تحملي خلال عملية النظم موجة من الصور والمشاعر والمعاني والأنغام ، دون أن أستذكر العروض والتفعيلات . وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني . ومن ثم ، فإن ( فاعل ) قد تسربت إلى تفعيلاتي ( الخبية ) وأنا غافلة . وحين انتهيت من القصيدة ، كان نغمها يبدو لي من الصحة والانتقال الطبيعي ، بحيث لم أتنبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلية الخبيب<sup>(٨)</sup> . وأما نصها بشأن التشكيلات الخماسية ، فيشخص صراعها بلفظ أصرح . تقول : ( الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين : جانب مني ذهني يرفض تشكيلة خماسية رفضا كاملا ، وجانب مني سمعي ، يتقبلها ولا يرى فيها ضيرا . أو لنقل : إن الناقدة فيّ ترفض ، والشاعرة تقبل .. )<sup>(٩)</sup> .

ويمكن القول بأن صراع ( الشاعرية والنقدية ) يشخص صراعا بين الفن في عضويته ، وبين النقد في تقنيته وبين الفن في خضوعه للعقل الباطن ، والنقد في إذعانه لصرامة الواعية العقلية . ونحسب أنه موقف الأديب الناقد في الآداب العالمية ، بل موقف الفنان العالم في تلويح التحولات . ولسوف نرى كيف تربص هذا الصراع بتجربة نازك الشاعرة ، الناقدة ، فأسلمها إلى شيء من التناقض والتعارض ، فكان الثغرة التي نفذ إليها معروضها . ومع هذا تبقى هناك حقيقتان :

الأولى ، أن هذا التناقض يوشك أن يكون العثرة الملزمة للريادات في الفكر

(٧) نفسه .

(٨) نفسه .

(٩) نفسه ص ١٢٦ .

الإنساني . ولا شك أن تجربة نازك كانت تجربة رائدة . وقد زاد من تعقيدها ازدواجيتها إذ قدمت « النظرية والنموذج » معا . وكانت هذه الازدواجية تحمل ضروريات التصلام . الحقيقة الثانية ، أن نازك الملائكة ، كانت تحول وضع الأساس ، الذي تنهض عليه التجربة في عمومها ، يتنازعها في ذلك تيار الأصالة والحدثة . وقد كانت متمكنة من الثقافتين التراثية والمعاصرة . فعين لها على التراث . وأخرى على الحدثة .

نقول هنا ، ونقرر معه أن تنزعها بين التراثية والحدثة ، قد اختلقت طبيعته باختلاف المراحل . فبينما كانت ثقافتها الأوروبية أقوى سلطانا على فكرها في بداية الطريق ، فإن هنا السلطان قد شهد تراجعاً واضحاً ، مع حلول الستينات واستفاضة انتاج حركة الشعر الحر . لقد نجح التراث في زحزحة الثقافة الأوروبية عند نازك ، أو لنقل زحزح سلطانها ، وامتلك مساحات شاسعة . بحيث خفت نيرة الأمل والتفاؤل في مستقبل الشعر الحر ، وحلت محلها ، نيرة من التحمس للتراث .

ففي مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » تقول ( الذي أعقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا فالأوزان والقوافي والأساليب مستزرع قواعدهما جميعا .. ) (١٠) .

بينما في كتاب : « قضايا الشعر المعاصر » تعترف بضيق مجالات الشعر الحر ، وبعدم صلاحيته لفن الملاحم الشعرية . ويأته يئبني ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، وذلك بسبب قيود التضيعة (١١) .

كما تردد المعنى ذاته في مقدمة ديوانها : « شجرة القمر » عام ١٩٦٧ م (١٢) .

والحق أن الواقع الثقافي نفسه ، كان يحمل في طوابعه الكثير من أشكال التناقض والتصلام ، وهو مسئول عن هذا التصلام والتنازع ، الذي كانت

(١٠) مجموعة الأعمال الكاملة ، ط أول دار العودة — بيروت ١٩٧١ م — ٢٥/٢ .

(١١) قضايا الشعر المعاصر ص ٤٨ وما بعدها .

(١٢) الأعمال الكاملة ٤٢١/٢ — ٤٢٣ .

تعانيه نازك الملاحكة ، فإن موجة علمية من الغائيات ، ما لبثت أن طغت ،  
تحت راية الشعر الحر . فكان الموقف نفسه يقتضي الكثير من التفسير ،  
والمواجهة الحازمة .  
أضواء على النتاج النقدي :

ونظرة إلى نتائج نازك النقدي ، تسلمنا إلى أنماط ثلاثة من النقد ، هي :  
الأول ، الكتب .  
الثاني ، المقالات .  
الثالث ، مقدمات دواوينها .

فأما كتبها فهي : « قضايا الشعر المعاصر » ، التي صدرت طبعته الأولى  
عام ١٩٦٢م ، والخامسة عام ١٩٧٨م ، وكتابتها عن علي محمود طه ، التي  
صدر للمرة الأولى عام ١٩٦٥م ، عن معهد الدراسات العربية العليا بالقاهرة  
بعنوان « محاضرات في شعر علي محمود طه » ، ولكن ضيق نازك بالعنوان ،  
جعلها تغيره إلى عنوان آخر ، هو « الصومعة والشرقة الحمراء » ، حين صدر  
الكتاب في طبعته الثانية عام ١٩٧٩م وقد بسطت المؤلف في الطبعة الثانية  
أسباب اختيارها للعنوان الأخير (١٣) .

والكتاب الثالث هو : « التجزئية في المجتمع العربي » وصر علم  
١٩٧٤م . وكتاب الصومعة يختلف عن الكتابين السابقين ، في أنه الوحيد —  
بينهما — الذي ألفه دفعة واحدة ، ليكون كتابا . بينا كان الكتابان الآخران  
في الأعم الأغلب ، مقالات نشرتها الناقلة ، ثم نسقت بين كل مجموعة  
متجانسة بين دفعتي كتاب .

والكتب الثلاثة في مجموعها تشخص منهج نازك في النقد النظري والتطبيقي  
فالقضايا والتجزئية يمثلان النظرية ، وأهمية القضايا في أنه بمثابة « البيان »  
لنظرية الشعر الحر ، وأهمية التجزئية في أنه يشخص « معالم الفكر النقدي »  
عند نازك في علاقته بقضايا المجتمع والقومية . فيطرح قضايا : الاصاله

---

( ١٣ ) مقدمة الصومعة والشرقة الحمراء . دراسة نقدية في شعر علي محمود طه . ط ٢ — دار العلم  
للملايين — بيروت ١٩٧٩ م ص ٥ — ٦ .

والمعاصرة ، والالتزام ، والرومنسية في الأدب . والأدب القومي .

من هنا يظل كتابها « الصومعة والشرقة الحمراء » ، تشخيصاً لنهاجها في النقد ، التطبيقي ، المرتكز إلى أسس نظرية ، تتمثل في النظرة المتكاملة إلى العمل الشعري ، وإن ظل جانب اللغة في جمالياتها ، يحتل مساحة كبيرة ، ويليه جانب العروض . كما بدا فيه اعتماد نازك على النص الشعري ، والالتحام بعالمه الداخلي ، والاعتماد على التلوق والحس الشعري في إطار علمي . هذا إلى التعامل مع النص الشعري بمنهج التحليل والتركيب . فالتحليل يبرز الجزئيات ، والتركيب نظرة شمولية ، يرد الجزئيات إلى تجاورها وعلاقاتها مما سوى نوضحه بالمثل والشاهد عند الدراسة .

ويأتي المحط الثالث والأخير ، وهو المقالات ، ونعني به ، ما بقي من مقالات نازك خارج دفتي كتاب ، وبعضها تمثل أبواباً ثابتة في مجلة الآداب البيروتية ، والبعض الآخر دراسات نقدية ، نظرية وتطبيقية ، خارج الأبواب الثابتة . فمن النوع الأول ما كتبه في باب « قرأت العدد الماضي من الآداب »<sup>(١٤)</sup> . ومن الثاني مقال لها في باب « منبر النقد »<sup>(١٥)</sup> ، وهو الباب الذي اقترحه نازك على الآداب ، وأما خارج الأبواب الثابتة ، فقد كتبت — مما لم يضمه كتاب بعد هذا — مقالات هامة في نقد بعض الأعمال القصصية والمسرحية<sup>(١٦)</sup> ، وأخرى في نقد الشعر ، كمقالها عن « ملاح عامة في شعر إيليا أبو ماضي »<sup>(١٧)</sup> ، ومقال بعنوان : « الشاعر واللغة »<sup>(١٨)</sup> .

فأما مقدمات دواوينها ، فتشخص جوانب ثلاثة في نقدها :

( ١٤ ) مجلة الآداب عدد ٣ لعام ١٩٥٣ م ص ٦٢ ( نقد قصائد ) ، وانظر عدد ١٢ لعام ١٩٥٩ م ص ٤ وما بعدها ( نقد القصص ) .

( ١٥ ) مجلة الآداب عدد ٤ لسنة ١٩٥٩ م ص ٢ وما بعدها . وهو باب اقترحه نازك وافتحه داعية التفاد إلى الكتابة فيه لتأصيل النتج النقدي .

( ١٦ ) انظر مثلاً : نقدها لمسرحية ( الأيدي القذرة ) لسلوتر . الآداب عدد ٢ عام ١٩٥٩ م ، ونقدها لرواية ( الخندق العميق ) لسهيل إدرس . الآداب عدد ٣ عام ١٩٦٠ .

( ١٧ ) مجلة « شعر » البيروتية ، العدد ٦ ربيع عام ١٩٥٨ م ص ٩٨ — ١٠٢ .

( ١٨ ) مجلة « الآداب » عدد ١٠ لعام ١٩٧١ م ص ١١ وما بعدها .

الأول ، آراء نقدية عامة في الشعر ، وأخطرها مقدمة الشظايا .  
الثاني ، إلقاء الضوء على طبيعة تجاربها الإبداعية ، كمقدمة « مأساة الحياة  
وأغنية للإنسان »<sup>(١٩)</sup> .

وأهمية هذا النوع — من الدراسة النقدية ، أنه يكشف عن أبعاد ما وراء  
التجربة عند الشاعر ، مما لا يستطيع سواه أن يكشف عنه . فهو وثيقة نشاطه  
وإبداعه . وقد عوضتنا مثل هذه المقدمات عن افتقادنا إلى كتاب يصدر عن  
نازك ليحكي تجاربها الخاصة ، كما فعل نزار وصلاح عبد الصبور ، والسياب  
والبياتي ، وسواهم .

ويبقى النوع الثالث من مقدمات الدواوين ، وهو يسجل آراءها حول  
واقع الشعر الحر ، وطبيعة ما طرأ على آرائها من تغيير . كما في مقدمتها لهيوان  
« شجرة القمر »<sup>(٢٠)</sup> . في منهجية النقد :

وقد كانت نازك — كما سوف نرى في الدراسة — تحرص على منهجية النقد  
وترى أن تسليح الشاعر بخبرته الشعرية ليست كافية لممارسة النقد ، وتأخذ على  
بعض رفاقها الشعراء ، ممارستهم النقدية دون أسس منهجية ، مما كانوا ينشرونه  
في باب ( قرأت العدد الماضي من الآداب ) بخاصة وتأخذ عليهم إهمال النقد  
اللغوي والعروضي والتدخل في موضوع القصيدة التي يتناولونها بالنقد وإصدار  
أحكام غير معلقة أو مدعومة بالدليل ، والميل إلى الاسهاب في المداخل  
والمقدمات وتسجيلهم تعليقات تحمل الطابع الذاتي غير المتقن<sup>(٢١)</sup> .

وقد مارست نازك نقد الفن القصصي والمسرحي ، ومقالاتها في هذا النوع  
من النقد يكشف عن خبرة جيدة باصول نقد المسرح والقصة القصيرة  
والرواية . وهي تنظر إلى العمل نظرة متكاملة في بنائه ومضمونه ولغته ،  
وتتدرج بقراءة حسنة في الآداب العالمية توظفها بمهارة ، كما في دراستها

(١٩) مطولها الشعرية . وانظر مجموعة أصلها الكلمة ٥/١ — ١٨ .

(٢٠) مجموعة أصلها الكلمة ٤١٣/٢ — ٤٢٠ .

(٢١) الآداب ، باب منير النقد — العدد ٤ لعام ١٩٥٩ ص ٢ وما بعدها .

لمسرحية « الأيدي القذرة » لجان بول سارتر<sup>(٢٢)</sup> . إلا أنها تميل إلى العناية بالشخصية في المسرحية والرواية ، فتناولها بالتحليل الدقيق المسهب .

ومن خصائصها النقدية للفن المسرحي والتقصصي أنها تبحث عن القيم الشعرية في المواقف واللغة كما صنعت في نقدها لأقصوص بعنوان ( أطفال الآخرين ) لسميرة عزام<sup>(٢٣)</sup> وفي تحليلها لرواية ( الخندق العميق ) لسهيل إدريس<sup>(٢٤)</sup> .

ولكن عناية نازك بالنقد القصصي والمسرحي لا يرقى إلى مستوى عنايتها وإمكاناتها في نقد الشعر . ففضلا عن ندرة هذه المقالات ، فإنها لا تشخص تلك الخصائص المتفردة ، لدى نازك ناقدة الشعر ، وهو الفن الأثير المحبب لديها ، الذي أعطته كل طاقاتها في الإبداع والنقد .

### نازك الناقدة العروضية

ونحاول في هذه الدراسة ، وما يليها أن نتناول جانبين من نقد نازك ، الأول هو : النقد العروضي ، والثاني ، هو النقد اللغوي ، باعتبارهما ملمحين أساسيين ، إن لم يكونا أهم الملامح لديها . فقد شغلها العروض كجزء من تجربتها لتقنين الشعر الحر ، كما شغلها اللغة أيضاً إيماناً بجمالية الشعر . وبكونه تعبيرا لغويا موقعا في المقام الأول .

ونحاول فيما يلي دراسة نقدها العروضي ثم نتبعه بالنقد اللغوي ، وسنرى كيف تحول هذان العنصران — على يدي نازك — إلى أداة نقدية عميقة النفاذ إلى عالم الإبداع الشعري ، في كل أفاقه الرحبية .

قلنا فيما سبق أن نازك الملائكة بدأت شاعرة ناقدة ، وأنها منحت الشعر الحر شرعية المجاهرة والاستقلال ، ولولا اقتران الحركة بنقدها ، لتأخرت

(٢٢) الآداب عدد ٢ لعام ١٩٥٩ م ص ٦ وما بعدها .

(٢٣) الآداب عدد ١٢ لعام ١٩٥٩ م ص ٤ وما بعدها .

(٢٤) الآداب عدد ٣ لعام ١٩٦٠ م ص ١٠ وما بعدها .

سنوات أطول ، ونقرر ، هنا بأنها أبرز رواد الحركة ، وأكثرهم شجاعة ووعيا ووضوح رؤيا ، فضلا عما وهبته من الملكات النقدية ، والنفاذ البصير إلى عالمي التراث والمعاصرة . هذا فضلا عن اتجاهها إلى التقنين العروضي ، والنقد اللغوي ، مع الجمع بين النظرية والتطبيق والمتابعة لتتاج الشعراء وملاحقته على مدى ثلاثين عاما ، بنفس القدر من الشجاعة والاعتداد .

وفي دراستنا ، نتناول أنماطا ثلاثة من النقد العروضي عند نازك ، وهي :

الأول : النقد التقني .

الثاني : النقد القياسي .

الثالث : النقد الجمالي .

فأما النقد التقني ، فنعني به ما استنبطته من القواعد العروضية ، والقوانين المؤسسة على معايير خاصة ، في إطار متكامل . وقد ضم كتاب : ( قضايا الشعر المعاصر ) نظريتها ودراسة الجذور الاجتماعية ، التي انبثقت عنها الحركة في رأيها ، ويمكن استخلاص مبادئ هذه النظرية فيما يلي :

أ — تأسيس الأوزان على التفعيلة المتنوعة العدد .

ب — تأسيس الأوزان على ستة محور خيلية ، أربعة صافية ، وهي الكامل والرمل والمزج والرجز ، وبهران ممزوجان هما السريع والوافر .

ج — اقتصار القصيدة على تشكيلة واحدة حتى في تفعيلة البحر الواحد ، فكما لا يجوز الانتقال من الكامل إلى الرمل ، في شعر الشطرين ، فلا يجوز أيضا الخلط بين تشكيلات محور مختلفة ، في شعر التفعيلة ، مثل متفاعِلن ، متفاعِلن ، متفاعِلن .

متفاعِلن فعلن .

متفاعِلن متفاعِلن .

متفاعِلن متفاعِلن مفعولن<sup>(٢٥)</sup> .

د — درست نازك بعض المشكلات الفرعية ، كمشكلة الوتد المجموع ،

---

( ٢٥ ) قضايا الشعر المعاصر ص ٨٦ .



والزخاف ، والتلويز<sup>(٢٦)</sup> وأما معاييرها في التقنين فهي : عروض الخليل والحس العربي وحسها كشاعرة . فأما عروض الخليل ، فلم يغب — قط — عن تقنيها المنهجي ، ولسنا بحاجة إلى التفصيل ، فحسبنا قولها مثلا : « سيزعم بعض الباحثين أن عروض الشعر مستورد من الغرب ، والدليل موجود بين يدي القارئ » ، فأنا لا أخطو خطوة في تقنين قاعدة إلا بعد استشارة عروض الخليل ، الذي خبرت مداخله وغارجه طويلا «<sup>(٢٧)</sup> .

وأما الحس العربي ، أو ما عبرت عنه بمصطلح « الأذن العربية » فمثاله قولها بأن : « الأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة ، إلا تشكيلة واحدة . وعلى ذلك جرت القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن »<sup>(٢٨)</sup> ، وأنه لم ترد التشكيلتان مجتمعتين قط ، إلا في القصيدة ذات الشطرين . وهذا منطقي بالمعنى العروضي ، فضلا عن أن الأذن العربية ترتاح إليه «<sup>(٢٩)</sup> .

أما معيار الحس الذاتي ، فمن أمثله قولها أن « ما تقبله أذن شاعرة مدربة السمع مثلي لا يمكن أن يكون فوضي لا ضابط لها ، وإنما يتحكم فيه ذوق الشاعر القائم على التدريب السمعي البطيء ، عبر ستين طويلة من قراءة شعرنا القديم والحديث كذلك لا استبعد أن يكون سمعي العروضي ، متأثرا بالوزن الانجليزي والفرنسي ، لكثرة ما أقرأ من شعر بهاتين اللغتين .. »<sup>(٣٠)</sup> .

ولنا على المعايير جملة ملاحظات : أما معيار « الأذن العربية » ، فمن غير الممكن تحديده ، فإذا ما افترضنا أنه الأذن الشعرية المدربة المتمرسه بالثقافة العروضية وقراءة الشعر فهو ليس معيارا مستقلا ، كما أنه غير منضبط ، لأن ما يعتبره البعض غير مقبول ، قد يقبله البعض الآخر . ودليل ذلك خروج نازك في ممارساتها الشعرية إلى ( فاعل ) في حشو الجيب ، بدلا من ( فعلن ) ،

( ٢٦ ) نفسه ص ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١٢ .

( ٢٧ ) نفسه .

( ٢٨ ) نفسه ص ٩١ .

( ٢٩ ) نفسه ص ٩٥ .

( ٣٠ ) نفسه ص ٢٦ .

وتنهها إلى ذلك ثم عودتها إلى قرار الخروج ، واعتباره تطويرا .<sup>(٣١)</sup> . ثم إن الناقدة قد اعترفت في تعليل بعض خروجها ، بأنها قد تكون متأثرة بالوزن الإنجليزي والفرنسي .



كذلك تناولت نازك في « قضايا الشعر المعاصر » ، دراسة العوامل التي انبثقت عنها حركة الشعر الحر في الفصل الثاني ، بعنوان « الجنود الاجتماعية لحركة الشعر الحر » . ولا حاجة إلى تفصيل ذلك هنا ، فهو مفصل بموضعه من الكتاب . وحسبنا أن نقرر بأن الناقدة ، قد ارتكزت على العامل الاجتماعي وحده ، وحسبنا قولها مثلاً بأن « الشعر الحر اندفاعاً اجتماعية » ، وأن الحركة « كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة »<sup>(٣٢)</sup> .

ونحسب أن الانتكاء على العامل الاجتماعي وحده ، أمر مغالى فيه ، مصدره — فيما نرى — شغف نازك بالدراسة الاجتماعية . ويبقى إلى جوار العامل الاجتماعي عاملان آخران أساسيان الأول ثقافي يتمثل في تأثير الثقافة الأوروبية ، وبخاصة الأدبية والنقدية سواء في ذلك أدب المدرسة الرومنسية الإنجليزية والفرنسية ، عند كيتس وشيلي ولا مرتين ، أم أشعار ودراسات إليوت ، التي جرت من مثقفينا مجرى الدم في العروق .

والعامل الثاني لانبثاق الحركة ، سياسي يتمثل في تصاعد التيارات الأيديولوجية .<sup>(٣٣)</sup> في المنطقة العربية ، وتصارعها ثم ما تصادف من متغيرات سياسية في أعقاب الحرب الكبرى الثانية . مما كون المناخ الملائم لهذه التيارات في الوطن العربي<sup>(٣٤)</sup> .

ونعترف بأن نازك الملائكة ، قد لاذت بالانتماء الكبير ، وهو الانتماء العربي

---

(٣١) نفسه ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

(٣٢) نفسه ص ٢٧ .

(٣٣) انظر : سعد دحيس : حوار مع الشعر الحر ص ٩ .

(٣٤) نفسه .

القومي ، وأن تيار إليوت لم يستهوها ، لأنه لم يتوافق مع مذاقها الفني . ولكن نازك الملائكة لم تكن كل رواد الحركة ، وإن كانت في الطليعة منهم . فقد كان للتيار الماركسي وغيره تأثير على سواها من الرواد ، والجيل الذي أعقبهم في المدرسة اللبنانية .



كذلك تناولت نازك فنا من الشعر الشعبي ، وهو البند العراقي وراحت تستند إليه — في حفاوة غامرة — لتلمس منه شرعية الوجود للشعر الحر ، ولتثبت أن البند في تشكيلاته العروضية ضرب من الشعر الحر . كما نقلت عن كتاب « البند في الأدب العربي »<sup>(٣٥)</sup> ، نصا منسوباً لابن دريد ( ت ٣٢٢ هـ ) ، رواه الباقلاني في اعجازه ، وآخر للمعري أورده ابن خلكان في وفياته . وقد احتفت بالنصين أيضاً . وإن شككت في نص ابن دريد من حيث نسبه .

والحق أن اتكاء نازك على البند ونص ابن دريد والمعري ، أساسه رغبة جادة في التماس جذور تراثية للشعر الحر ، من الأدب الفصيح والشعبي . ولكن لنا جملة ملاحظات على ما قررته . ولنبداً بالنصين . فإنهما لا يكتسبان شرعية تفري بالقياس ، وذلك لسببين : الأول أنه ليس لهما نظائر كثيرة في تراثنا ، ولا يسجلان مستوى من الشيوخ ، بحيث يصبح اللون الذي ينتسب إليه النصان ، فنا شعرياً ، معدوداً في قائمة الفنون المتطورة .

الثاني ، لو رجعت الناقدة إلى وفيات ابن خلكان ، لوجدت راوي الخبر والنص المنسوب للمعري في بعض تأليفه ، يعلق عليه بقوله : « وهذا إنما يذكره أهل هذا الشأن للمعاينة ، لا لأنه من الأشعار المستعملة ... »<sup>(٣٦)</sup> .

أما البند فنعترف — سلفاً — باقتدار نازك على استنباط بناء عروضي له إذ

---

( ٣٥ ) قضايا الشعر المعاصر ص ١١ وما بعدها . وانظر : عبد الكريم النجدي : البند في الأدب العربي . مقدمة المؤلف .

( ٣٦ ) وفيات الأعيان : ٢١٥/٥ .

لاحظت ، في حدود بعض النصوص — تنوعه بين الرمل والمزج ، وانتهاجه أسلوبا معينا في التمهيد للانتقال من وزن لآخر . وبالتالي فقد صنعت نازك « البند — باستنباط ذكي — بناء عروضيا لم يهتد إليه الدجيلي مؤلف كتاب « البند في الأدب العربي » . كما سجلت أن بعض الشعراء ، قد نظموا قصائد حرة قائمة على التداخل والتمهيد ، الموجودين في البند ، وذلك دونما قصد أو علم بالبند<sup>(٣٧)</sup> .

ومع هذا فقد أثارت نازك إعجابنا ولكنها لم تقنعنا . لأن النماذج الجارية على الشكل الذي استنبطته ، قد أثبتت منها نصا واحدا ، وأشارت إلى آخر . وحتى لو كان العدد أكثر من نموذجين ، فإنه لا يمثل الكثرة التي تسوغ القياس عليه . واعتباره على حد تعبيرها المتحمس « إرھاصا للشعر الحر » والخروج بأحكام متسرعة . كرفضها كل نص من البند ، قائم على بحر المزج وحده ، ومطلبها بادخال البند في الدراسة العروضية وتوجيه أقصى اللوم ، لمؤلفي كتب العروض المعاصرين ، لأنهم لم يدخلوا عروض البند في دراستهم<sup>(٣٨)</sup> .

والحقيقة أن نازك الملائكة عروضية مرهفة السمع ، خبيرة بمسالك العروض ، وهي باحثة بارعة القدرة على صوغ أساليب الدفاع عن موقف ما ، قادرة على اعطاء أبحاثها شكلا منهجيا . وعلى هذا فدراستها تظل محصورة في هذه الحدود لا تتخطاها إلى دائرة القانون العام فضلا عن التماس شرعية الوجود للشعر الجديد .

إن جهد نازك في تقنين العروض الجديد ، مقنع في عمومته ، سواء في الأصول التي استنبطتها ، أم في متابعتها للتنتاج الشعري ، ومحاولات تطوير تجاربها النظرية ، غير أن خروجها إلى هذا النمط من البحث في البند أو سواء يجعل تجربتها لتقنين الشعر الحر ، تبدو وكأنها داخل قصص الاتهام . ومن ثم فهي تنطلق من موقف الدفاع البارع المتحمس .

---

(٣٧) الشاعر هو : ناعر عظيمة في قصيدة له بعنوان ( الفانوس ) نشرها في مجلة « شعر » وانظر :

قضايا الشعر المعاصر ص ٢٠٧ .

(٣٨) قضايا الشعر المعاصر ص ١٩٧ .

وأعتقد أن فنا كالموشح الاندلسي — وهو يمثل تمردا على العروض الخليط وإن خالفه في جوانب أساسية — لم يوهب الناقد العروضي الذي يلاحقه منذ نشأته بالتقنين والملاحقة كما وهب الشعر الحر على يد نازك الملائكة .

وتلك هي مشخصات الأزمة التي واجهت ابن سناء الملك ( ت ٦٠٧ هـ ) في كتابه « دار الطراز في صناعة الموشحات » ، وهو يمضي في محاولة استنباط ضوابط قياسية لأوزان الموشح . ذلك أن ابن سناء الملك ، قد بدأ تجربته من فراغ ، ولم يكن لديه معالم مقررة على أيدي سواه . كما لم يكن الموشح في بدايات النشأة بل كان عمره آخذ قرابة القرنين من الزمان . ولهذا واجه ابن سناء الملك ركاما هائلا من الموشحات المضطربة الأوزان ، لأن ناظميها قد انطلقوا في غيبة من الضوابط العروضية ، فاستغلوا الحرية للانفلات والتجاوز .



#### أصداء تجربة نازك العروضية :

ونكتفي هنا بأصداء التجربة ، لدى شاعر ناقد هو صلاح عبد الصبور ، ولدى ناقلين هما عز الدين إسماعيل ومحمد النويهي . وتمثل آراء صلاح وعز الدين نمطا من المخالفة الجزئية ، كان لها دورها في تطوير تجربة نازك ، أما النويهي فهو في جانب من مناقشته ، قد أفاد التجربة ولكنه في جانب آخر كانت له وجهة في عروض الشعر جملة ... وهي العلول عن نظام التفعيلة إلى نظام النبر اللغوي . وقد بسط هذا الرأي في مبحث مستقل ، عن بحثه الذي ناقش آراء نازك ونحاول فيما يلي أن نعرض — بإيجاز — لآراء النقاد الثلاثة .

فصلاح عبد الصبور يرفض مصطلح « الشعر الحر » ، الذي أطلقته نازك ، ويفضل عليه مصطلح الشعر الحديث ، كما يعيب عليها وقوفها عند العروض « لأن العروض نوع من استقطار الماء من الصخر » . وبأنها كانت « تطلب في البيت الشعري طهارة تامة في التفعيلات » . هذا إلى مخالفتها إياها

في بعض تقنياتها ، وبعدم التزامها كشاعرة ببعض ما أخذت الشعراء عليه من الأغلاط<sup>(٢٩)</sup> .

ورد صلاح عبد الصبور كان مدفوعا فيه ، بنقد نازك له ، وهو نقد موضوعي في عمومته ، وإن تدرع بالحدة ، التي أثارت ضدها الشعراء والنقاد ، فضلا عن روح الاعتداد التي لازمت كتاباتها النقدية في « التقنين العروضي » . ولكن صلاح عبد الصبور — يرحمه الله — قد نسي ، كما نسي آخرون ، ضرورة أن تنهض التجربة العروضية على أسس من التقنين الدقيق ، وأن هذا قانون عام في كل الآراء ، التي تمثل تحولا أساسيا للفكر الإنساني في عمومته . وذلك حتى لا يساء استغلال الحرية وتتحول إلى ضرب من الانفلات .

وقد كانت تجربة الشعر الحر — في ظاهرها تحمل كل أسباب الانفلات . كما أن نازك الملائكة لم تقف عند حدود العروض كما ادعى صلاح ، بل تجاوزته إلى أبحاث في الصياغة ، وأبحاث في بناء القصيدة . ومارست الرؤيا الشاملة المتكاملة في نقدها التطبيقي ، ودعت إلى هذه الرؤيا ، فيما كتبه موجهها إلى النقاد .

أما عز الدين إسماعيل ، فبدأ من اتفاق على الأساس العروضي للبنية الإيقاعية في الشعر الحر ، فالتفعيلة — وليس النبر — هي أنسب لعروض هذا الشعر .

ولكن أهم ما أبداه عز الدين من مخالفة نازك ، يتعلق بمشكلتين ، الأولى تتعلق بعدد التفعيلات في السطر الواحد ، والثانية تتعلق بطبيعة وقواعد التفعيلات . وقد انتهى بنقاشه الموضوعي الهادئ ، إلى رفض التحديد العددي للتفعيلة ، وإلى قبول تفعيلات جديدة مثل ( فاعل ) في الحبيب ، بدلا من ( فعلن ) . على ألا يكون العروض هو أساس القبول ، كما حاولت نازك أن

---

(٢٩) مقال لصلاح عبد الصبور بعنوان : نازك الملائكة والشعر الحر . مجلة الكاتب القاهرية ، العدد ٢٤ لعام ١٩٦٣م ص ١١٤ وما بعدها .

تفعل . إذ يرى الناقد « أن العروض القديم لا يمكن أن يسعفنا بما يبرر استخدام فاعل في الخنب ولكن هنا لا يمكن أن يكون سيفاً مسلطاً على تجلرب الشعراء الجديدة ، وقد أعلن النوق العام تقبله لهذه التفعيلة الطلثة على وزن الخنب بعد أن تفشت في قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد . وفي ظني أنه لم يمكن لهذه التفعيلة في النوق ، ولم يكثر استخدامها في الشعر الجديد إلا لأنه بينها وبين تفعيلة الخنب نفسه ( فعلم ) . ما أسمىناه بعلاقة التداخل » (٤٠) .

ويعتمد عز الدين إسماعيل في قبول ( فاعل ) ، كما أوضح في كلامه المتقدم على مبدأ النوق العام ، وضابط هذا المبدأ هو مستوى الشيوخ ، كما أشلر . ولكن عبرته في مطلعها تتناقض مع ختامها . فهو في بداية العبارة يرفض التبرير العروضي ، ويعتمد على النوق والشيوخ . ولكنه في ختام العبارة ، يعود إلى التبرير العروضي مرة أخرى ، وذلك بحديثه عن « علاقة التداخل » ، الذي شرحه بإفاضة ومنهجية ، وهو يتناول تنوع التفعيلات في السطر الشعري ، في بعض قصائد السياب ، ويعترض على إقرار نازك لتفعيلة ( فاعل ) بمبررات عروضية .

أما النوبي ، فالحديث عن مخالفته يقوم على وجهتين :  
الأولى اقتراحه لنظام النبر بدلاً لنظام التفعيلة .  
الثانية ، مناقشته لنازك .

أما اقتراحه للنبر ، فينطلق من ثقافته الإنجليزية ، التي قادته إلى الإعجاب البالغ بالشعر الإنجليزي ونظام النبر في إيقاعه . كما ينطلق من رغبته في القضاء على حلة الإيقاع وبروزه ورتوبه في الشكل الشعري الجديد » (٤١) . وهنا المعنى يلح عليه كثيرا ، ويتكرر بعبارات مختلفة في ثانيا دراسته .

وآراء النوبي في النبر أساس مهم في فهم آرائه في مناقشة نازك . فهو في

(٤٠) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية والمحرية ص ٩١ وما بعدها .

(٤١) د. محمد النوبي : قضية الشعر الجديد . ص ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ومواضع أخرى وانظر — خلاصة — ( الأساس الإيقاعي للشعر العربي ) ص ٢٣١ — ٢٤٨ ) .

هذه الآراء يتوسع في مبدأ الزحف ، لأنه يحقق القضاء على الرنين والايقاع والرتابة ، كما تتسم أفكاره بالرغبة في توسيع دائرة الحرية لقانون العروض للشعر الحر .

فأما دعوته إلى التبر ففي طواياها أدلة نقضها ، فقد استدلت على وجوده في اللغة باستبطان إبراهيم أنيس لقواعده من القراءات القرآنية ، ومن استماعه إليها ، كما ينطق بها مجيدو القرآن في القاهرة ، وإن نبه إلى وجود بعض الاختلافات في نطق البلاد العربية الأخرى بل بين نطق أهل القاهرة وأهل الصعيد . ومعنى هذا أننا لم نستطع للآن استخلاص قواعد نبرية للغة العربية كما نستعملها على المستوى الثقافي العادي ، تتمتع بمحد معقول من الاتفاق ، حتى بين أبناء البلد العربي الواحد ، واللليل لجوء العلماء إلى نطق مجيدي القرآن ، وهو النطق الأمثل ، والذي يصعب تحقيقه على المستوى العادي لاستعمال الفصحى .

كذلك يرى النوبي أن الايقاع النبري يحتاج إلى تدريب ومراس حتى تألفه آذاننا ونهتدي إلى موسيقاه المرنة ، ومن الغريب أن نصرف عن نظم متصل ببنية لغتنا ، إلى نظم نضطر إلى تكلف قبوله بوسائل صناعية ، من تدريب ومراس (١٢) .

ثم إذا كان النوبي ، وغيره من دعاة النظم النبري قد تلوقوا لإيقاع الشعر الإنجليزي بحكم معرفتهم الدقيقة باللغة الإنجليزية ، وأيضا بتمرسهم بقراءة الشعر الإنجليزي ، فكيف لنا أن نحقق هذا المستوى من المعرفة والتلوق بين مثقفينا ، ومن ثم نحقق القدر المعقول من تصور النبر والإحساس به في لغتنا وتطبيقه ، هذا لو افترضنا إمكان تطبيقه في العربية بنفس المستوى الموجود في الإنجليزية ؟

أما الموسيقى الحادة والرنين ، فلا تمييز الشعر العربي ، لو أمكن أن نوائم بين موسيقى هذا الشعر وبين سائر عناصره . وما دامت الموسيقى الحادة والرنين لا تنجيان على التجربة ، وصدق الأداء ، فليس من حق أحد أن يمنعها .



إن الدعوة إلى الشعر المهموس ، حين دعا إليها منثور ، لم يكن الهدف هو القضاء على الرنين ، كهدف مقصود لذاته ، بل كان الهدف هو القضاء على الصخب الأجوف ، في نثره وتقريره ، بحلول الشاعر التقليدي أن يعوضها بالالفاظ والوزن والقافية ، وحسن الالقاء .

ولم تستطع كافة دعوات التجديد أن تقضي على خاصية الرنين والإيقاع في أشعارنا ، بما في ذلك الدعوة إلى الشعر الحر . ذلك لأن السماع ، والبنية الصائتة شيء في طبيعة لغتنا وتراثنا الأدبي . وحين تقع هذه اللغة الحية ، وعروضها العبقري ، في أنفاس شعر موهوب يصبح الرنين الذي نضيق به هو سر حقيقي من أسرارها الخفية ، تروح به للنوي المواهب وحدهم .

وأخيرا .. فإن دعوة نازك إلى الشعر الحر — في نقدها التقني خاصة ، لم تكن دعوة إلى الإحلال ، بل إلى المجاورة . وهذا فارق أساسي يميزها عن رفاقها في معسكر الشعر الحر ، وعن سائر النقاد المساندين لهم .

#### النقد العروضي القياسي :

ونقصد به محاسبتها الشعراء على أغلاطهم العروضية ، سواء في كتابها القضايا ، أم في نقدها التطبيقي في الصومعة ، ومقالاتها بالآداب البيروتية ، تقول نازك من مقال لها في ( باب منبر النقد ) : « لعل أوجع نقد يمكن أن نوجهه إلى الناقد للشعر ، أن نقول إنه مر في القصائد التي نقدها ، بأغلاط فظيعة في الأوزان والقوافي ، دون أن تغيظه وتزعجه وتوجع سمعه » (٤٣) .

ونقدنا القياسي ينطوي على غيرة حقيقية على الشعر الحر ، وأصوله التراثية معا ، والتزام بالمتابعة لحمايته من الانفلات ، والانحراف ، فأحد الأهداف الهامة وراء هذا النوع من النقد ، حماية الشعر الحر « لكي يتنبه الجيل ، ويترك أن للشعر من يلداف عنه ويحميه من العبث .. » (٤٤) . هذا إلى رعاية المواهب وتبصيرها .

(٤٣) مجلة الآداب عدد ٤ لعام ١٩٥٩ م ص ٢٠ .

(٤٤) نفسه .

ولم تقف نازك في نقدها القياسي ، عند الشعر الحر ، بل تجاوزته إلى شعر الشطرين . فهي في ( الصومعة ) ، تستدرك على الشاعر بعض أغلاطه في الوزن والقافية .

وهنا نقرر حقيقتين :

الأولى ، أن النقد القياسي في نظم الشطرين يستند إلى أقيسة مستقرة منضبطة ، بينما يستند في نظم التفعيلة إلى اجتهاداتها في التقنين والاستبطاء ، وما في ذلك من اضطراب المعايير . الحقيقة الثانية ، أن نازك الملائكة في استلراكاتها على شعراء الشطرين كانت الناقدة التقليدية التي لم تمنح نظم الشطرين شيئا يذكر من التطوير ، ولو في أدق جزئياته ، وأقلها شأنًا ، فهي تحاسب على محمول طه حسابا عسيرا في الأوزان والقوافي ، فتؤاخذه على إتيانه بتفعيلة ( فاعلات ) في بحر الخفيف ، دوغما إشباع في خاتمة الصدر ، وتحريكه الساكن من لفظ ( الصحراء ) في قوله : ( ٤٥ ) .

أنا ذاك الشريد في صحراء الـ ——— ——— ———  
عيش ضل السيل في الفلوات  
وفي القافية تحاسبه على وقوعه فيما يسمى بسناد الردف ، وكان العروضيون يعتبرونه عيبا مخرًا » ( ٤٦ ) . مع أن هذا الذي اعتبره العروضيون عيبا مخرًا ، سائق الآن لآذاننا ، التي اكتسبت المرونة في السماع والتقييم . وقد استخدمت نازك هذه المعايير التقليدية العتيقة ، وهي تقدم مطولة شعرية لعل محمودة طه ، مع أن المطولات والمسرحيات الشعرية ينبغي أن نتعامل في نقدنا بمرونة وتجاوز نسبي .

وإذا كانت نازك في نقدها القياسي تستند إلى أقيسة مستقرة من عروض الخليل ، أو إلى ضوابط مستتبطة ، في نقدها التقني ، فإن الأمر في نقدها الجمالي يختلف ، وهذا ما نحاول بسطه في دراسة النقد الجمالي .

---

( ٤٥ ) في تحليل قصيدة ( سحرة الملقى ) ، وانظر : الصومعة والشرقة الحمراء ص ٢١٤ .

( ٤٦ ) في تحليل مطولة الله والشاعر . وانظر : الصومعة والشرقة الحمراء ص ٣٠٨ .

## النقد العروضي الجمالي :

ونقصد بالنقد الجمالي ، ذلك الذي يقوم على الإحساس بالقيم الجمالية في الأوزان والقوافي ، وكشف العلاقة بين موسيقى الشعر ، وبين سائر العناصر الفنية من صياغة ومضمون ويمكن الكشف عن عناصر نقلها الجمالي فيما يلي :

- ١ — دعوتها إلى إحياء البحور الشعرية المهملة ، كبحر المنسرح ، وغيره .
- ٢ — تحليل البحور ، واستنباط خصائصها التعبيرية .
- ٣ — تحليلها لبعض الظواهر العروضية كالتنوير .

أما إحياء البحور المهملة ، فمن جهودها فيها ، دعوتها إلى إحياء « المنسرح » . (٤٧) وتفعيلاته في الأصل : مستفعِلان مفعولات مفتعلن . ومن الأوزان المهملة تشكيلة من تشكيلات الخفيف ، وهي : فاعلاتن مفاعِلن فعِلن وتشكيلة من الكامل ذات الضرب ( فعِلن ) . وكذلك مخلع البسيط وتفعيلاته :

مستفعِلان فاعِلن فعِلون .

وتعزز نازك إهمال المعاصرين لهذه الأوزان لثلاثة عوامل ، هي :

- ١ — أن خطة تفعيلاتها تنطوي على شيء من الغرابة والصعوبة .
- ٢ — قلة ما نظم منها من الأشعار . ومن صفات الشاعر المعاصر ، أنه كسلان لا يحب أن يتعب نفسه ، ويكثّر ذهنه بإقامة وزن معقد .
- ٣ — عدم استعمال شعراء الجيل السابق لها كشوقي والزهلوي والرصافي ومن ثم فقد حاكاهم هذا الجيل ، وتابعهم (٤٨) .

وقد درست نازك استخدام علي محمود طه لهذه الأوزان ، ومقدرته الفذة على بعث الحياة فيها ، وإغراء الجيل المعاصر باستعمالها ، وانتشالها من وهلة الإهمال ، وكشف قيمتها الإيقاعية ، توسيعاً لآفاق العروض العربي .

---

(٤٧) نفسه ص ١٩٢ . ونضيف هنا أيضاً دراسة نازك لما أسمته ( الموشح الوصفى الغنائي ) عند علي محمود طه .

وهي دراسة تنطوي على دعوة لتطوير الشكل للموسيقى للموشح ، وتوظيفه في الشعر العربي المعاصر . (٤٨) الصومعة ص ١٩٢ وما بعدها .

وقد تتبعت نثره نهج طه ، وتناولت بالتحليل بعض آثاره الجارية على الأوزان المهمة فلفتت إلى تجربته الأنظري ، وكشفت أبعادها ، بقدر ما أسهمت في كشف الخصائص الجمالية لهذه الأوزان . ومن أمثلة ذلك قولها :  
ومن هذه البحور التي لقيت الإهمال « البحر المنسرح » وهو في رأينا من أجل البحور العربية ، فإذا تمكن الشاعر منه وأبرزه في شعر حديث ، جاءت القصائد مبتكرة في روحها وشكلها ، وحتى في صياغتها وموسيقاها . وذلك في الواقع ما صنع علي محمود طه .. « (٤٩) » .

وتناول مطلع قصيدة عنوانها « عاشق الزهر » فلفت النظر إلى منهج طه في صياغتها على بحر المنسرح ، مخالفا قدامى الشعراء ومحدثهم التي كانت طرائقهم في استخدامه كلها قديمة تخلو من نفحة التجديد ، فليس من اليسير على شاعر يستعمل هذا البحر ، أن يطفر إلى أسلوب جديد « (٥٠) » .

ثم تناول القصيدة فكرة وبناء ، وتقرنها في فكرتها بقصيدة مماثلة لها للشاعر الروماني الفرد دوموسيه . كما تناول بالمنهج قصيدة أخرى من المنسرح بعنوان « حلم ليلة » . وثالثة بعنوان « البحر والقمر » . كما تشير إلى العلاقة بين هذه الأوزان المهمة وبين ما فتحت من أبواب جديدة في المعاني والأجواء والأفكار .

ويمكن استخلاصا من دراسات نثره للبحور المهمة ، أن نستبسط بعض الشروط التي تراها ، لاستخدام الأوزان المهمة . ومنها :

١ — عفوية الاستخدام على نحو ما فعل طه ، فإنه « لو كان يتكلف استعمال هذه الأوزان ، لظهرت الصنعة عليها ، كأن تتعثر العاطفة ، أو يبلو التقليد أو تفسر اللغة » (٥١) .

٢ — النضج الشعري ، فهو الذي يفجر عفوية الاستخدام لمثل هذه الأوزان

(٤٩) نفسه .

(٥٠) نفسه ص ١٩٥ .

(٥١) نفسه ١٩٨ .

كما يفجر العفوية في سائر عناصر العمل الشعري . ولهذا لم يستخدم طه هذه الأوزان « إلا وهو في قمة نضجه الشعري وشبابه وحيويته ... وهذا يدل على أن استعمال الأوزان النادرة ، كان مظهرًا من مظاهر فورة الإبداع والتدفق عند الشاعر ، لأنه سمة من سمات القوة والحرارة .. » (٥٢).

ومن معالم المنهج الجمالي في النقد العروضي عند نازك ، تحليلها الوصفي للخصائص الجمالية لبحور الخليل ، وهو تحليل يكشف عن تنوع وخبرة ، اكتسبتها من خلال ممارساتها الشعرية ، وقراءاتها في الشعر القديم والحديث ، ودراستها العروضية المتمرسه فيحر الطويل عندها يتسم في تفعيلاته بالبطء والتأكل والاسترسال . ومن ثم فإنه لا يصلح في القصائد الحوارية ، حيث يحتاج السياق إلى تغيير النبرة ، والوقوف عند آخر المعنى ، ولو لم ينته الشطر . كما أن العروض ( مفاعيل ) في الصدر وتلحق « والوتر قاس صلد ، لا يمكن تخطينه وإنما يتحتم أن ينتهي المعنى والكلمة عنده . ومثل ذلك يتعارض مع ما يجب أن يكون في القصص من تسلسل وانسياب لا يتوقف ، ولا ينقطع » (٥٣).

أما بحر السريع ، فترى نازك أن أغلب نماذج المأثورة تدل على أنه « يمتلك طبيعة القفز والتقطيع وشيئا من الوعورة » (٥٤). والسبب هو قسوة الوتر ( فاعلن ) ، وهذه القسوة هي المستولة عن صفة التقطيع في نماذج الشعرية . وقد استطاع علي محمود طه ترويض هذا البحر وتطويعه ، بحيث منحه اللين والسهولة ومسحة من الغنائية والكآبة . ووازنت نازك بين نماذج شعر طه وأخرى من الشعر القديم . ووسيلة طه في تطويع هذا البحر تكمن في قوة الجوى العاطفي الذي أحاط به إحنى قصائده لأنه أضفى نبرة موسيقية مستطيلة تدفقت وغمرت الزوايا الصلبة من الأوتاد ، هذا إلى توالي الإيحاء بالضوء

(٥٢) نفسه ص ١٦٩ .

(٥٣) نفسه ص ٣٠٦ .

(٥٤) نفسه ص ٣٠٦ - ٣٠٧ .

والظلام والسكون والضجة والوحشة وغيرها ، مما أعطى القصيدة بطنا غنائيا ملحوظا(٥٥).

وليحر المتقلب عند نزك سحر وجلال وعمق وموسيقية ، على حد تعبيرها ، وعلى هذا رأيت أنه مناسب لمسرحية « أرواح وأشباح » ، مخالفة الناقد محمد مندور ، الذي رأى أن المتقلب يتنافر مع موضوع المسرحية ثم قال : « ومتى كان المتقلب من الغنى والجلال والضخامة ، بل وطول النفس ، بحيث يتسع لفكرة أفلاطونية » كما رأى أنه « أهزل وأحف وأخف من أن يحتوي فكرة فلسفية » . وأن « فيه ما يترك في النفس فراغا ويشعرها بأن الموضوع قد ضمير وضاع جلاله »(٥٦).

وقد رفضت نزك رأى مندور بأدلة ثلاثة هي :

١ — أن تجاربها في الإبداع ، أثبتت قدرة المتقلب على احتمال الفكر الفلسفي العميق بمعناه المعاصر ، أكثر مما يحتمله أي وزن آخر عند الخفيف .

٢ — انتهاء تفعيلة ( فعولن ) بسبب خفيف ، بحيث يمكن أن تنتهي التفعيلة في أواسط الكلمات فلا تتمزقها ، ولا تؤذيها ، وإنما تفلتها لتتسلب طلقة حرة إلى التفعيلات التالية ، مما يتيح انطلاق الشاعر مع فكره الفلسفي في انسياب وتدفق ، دونما وقفت قاطعة عنيفة الوقع ، عالية الغنائية والنبرة ، كالوقوفات التي تتوافر في البحور الوتدية مثل البسيط .

٣ — ان طول المتقلب يجعله غير هزيل ولا نحيف كما ذهب مندور ، فكل شطر فيه يتكون من أربع تفعيلات متوسطة الطول . فهو أطول من الكامل والسريع ، وهو أيضا « بطيء الانسياب جليل الوقع بحيث يصلح للشعر الفلسفي » ولهذا استعمله المعري كثيرا(٥٧) .

ونعتقد أن الحق مع نزك . وإنما قلنا مندور إلى رأيه في المتقلب تنمّع هذا

---

(٥٥) نفسه ص ٣٥١ — ٣٥٤ .

(٥٦) نفسه ص ١١٨ .

(٥٧) نفسه .

البحر بالحيوية والانطلاق ، التي أوحى إلى منثور بأنها نوع من الهزال والضعف والخفة . ورأي نازك نابع من ممارسة شعرية أقرب إلى فهم طبيعة أبحر الشعر وخصائصها .

أما بحر الخفيف ، فهو في رأيها أكثر ملاءمة للمطولات ، إذ يسمح بالعبارة الطويلة ، على صورة ترجع الشاعر الحديث . تقول نازك : « ولا يخفى أننا إنما دعونا الى الشعر الحر لتمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع » (٥٨) .

ولهذا استخدمت نازك البحر الخفيف في مطولاتها الشعرية مثل « مأساة الحياة » ، « وأغنية للإنسان » . ومن المثير للدهشة ما تقرره نازك من أن الشعر الحر لا يصلح للمطولات ، لأن موسيقاه أقل ، بينما تحتاج المطولات إلى الغنائية وعلو الأنغام .

كما حللت نازك البحور ، فقد حللت أيضا بعمق الظواهر العروضية ، كالتلوير الذي حظرت استخدامه في الشعر الحر (٥٩) ، لأنه يقضي على القافية التي يجب أن ينتهي الشطر الواحد بها ، أو على الأقل بفاصلة تشعر بالقافية .

وهنا تكشف نازك عن ذوقها كشاعرة ، تعتمد بالرنين والموسيقية ، والغنائية ، وترى في القافية عنصرا أساسيا في تحقيق الإيقاع . وقد تناولت أيضا علاقة التلويز باللغة ، فهو — في رأيها — لا صلة له بطول العبارة ، وإنما هو محض انشطار الكلمة إلى شطرين ، كل منهما ينتمي إلى تفعيل . وعلى هذا فقد يكون التلويز في قصيدة قصيرة العبارات ، فتبدأ في منتصف الشطر المنثور ، وتنتهي في النصف الثاني ، ثم تبدأ عبارة جديدة في منتصف شطر منثور ثان ، وتنتهي في الشطر الثاني (٦٠) .

---

(٥٨) مأساة الحياة — مطولة شعرية — مقدمة نازك ص ١٨ .

(٥٩) قضايا الشعر المعاصر : ص ١١٢ وما بعدها .

(٦٠) نفسه ص ١٣٠ .

ويضطرب رأي نازك في العلاقة بين التلويز والعبارة الطويلة . بينما تنفي هذه العلاقة في الكلام المتقدم ، تعود فتثبت العلاقة التي نفتها ، فهي تقول في دراسة لها عن إيليا أبي ماضي : « والظاهرة الفريدة في شعره ، أنه قلما يستعمل التلويز بين الأشر ، وذلك حتى في القصائد التي يسهل تلويزها » ثم تقرر العلاقة بالعبارة الطويلة فتقول « ولعل التلويز أن يكون مناقضا في أساسه لليونة الفكر وانطلاقه من القيود ، وهذا لأنه ، لو تأملنا ، مرتبط في أساسه بفكرة العبارة الطويلة . إن الشاعر الذي يدور أحياته يضطرب حتما إلى استعمال عبارات طويلة ، فيها امتداد وموسيقية وليونة وبذلك يخرج بالضرورة إلى حيز الحقائق الصلومة » (٦١).

ونحسب أن سبب اضطراب الرأي عند نازك ، هو القفز مسبقا إلى النتائج بمقدمات جزئية ، والميل إلى التعميم بناء على حالات نادرة تستهويها ، فتدفع في تأييدها ، وتلتمس الأدلة وتجتهد في وصفها داخل إطار متقن ، يثير من القارئ الإعجاب ، وإن لم يصب دلالات مقنعة .

ونعتقد أن مثل هذه المسائل لا ينبغي إصدار أحكام عليها ، إلا بدراسة مستقصية متروية ، تتبع عينات بناء على خطة منهجية دقيقة ، لتنتهي منها إلى نتائج أكثر حسما ودقة . ولو أن نازك الملائكة تقف من الظاهرة عند حد التحليل والوصف ، وتتجنب ما أمكن الميل إلى الأحكام لنجت كثيرا من شرك التناقض والاضطراب .

وهكذا يقوم النقد العروضي — في عموم — على ثقافة عروضية واسعة ، وممارسة الإبداع الشعري ، جعلها خبرة بالتقنين والقياس والتلوق .

وهي بعد أميل إلى الاطر الخليلي ، في موسيقيته ورنينه وتنوعه ، وبعده عن الرتبة ، وميله للغنائية . والإيمان بأن أعليض الخليل ينبغي أن تكون أساس التقنين لأوزان الشعر الحر .

---

(٦١) مقلدا عن إيليا أبي ماضي في مجلة شعر .



أما النقد الجمالي فيقوم على أساس الخصائص الفنية للبحر ، في تقاعيله : عددا وطولا وسرعة ، مع الربط بين البحر من جهة ، وبين المضمون من جهة أخرى . وكذلك الربط بين البحر والشكل الشعري : قصيدة أو مسرحية أو مطولة غنائية . كما كانت تمزج نقدها العروضي بتجربتها الخاصة في الإبداع الشعري .

### نازك الناقدة اللغوية

عنيت نازك باللغة ، عنايتها بالعروض ، ومصدر عنايتها ، نظرتها الجمالية الخالصة لفن الشعر بخاصة ، فالأدب عندها « يبقى ظاهرة لغوية قبل كل شيء »<sup>(٦٢)</sup> ، والشكل لديها مقدم على المضمون . فهي ترفض « القول بأهمية المضمون ، وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة . وهذه الجمالية المطلقة ، هي التي وجهتها إلى مقاومة الأخطاء اللغوية ، وتعقبها لها في إنتاج الشعراء وتنديدها بإهمال النقاد لتعقبها في مقالها ( منبر النقد ) بالآداب ومهاجمتها لسبيل الترجمات الركيكة اللغة ، واعتبارها مسغولا عن هبوط مستوى الصياغة لدى الشعراء الناشئين . على أن اهتمامها بالنقد اللغوي ، يعود إلى عوامل أخرى ، تتصل بحسها القومي ، وهو أحد الركائز الهامة في منهج نازك النقدي بشكل عام . تقول نازك : « إن الأمة العربية ، تمر اليوم بمفروق هلم من مفارق حياتها ، ونحن ملزمون بأن نعمل — كل في الجهة التي تؤهلها لها فطرتة في سبيل أن نرفع مستوانا ونبرز مواهبنا ، ونتتج في الحقول كلها . وعلى الناقد العربي يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها .. »<sup>(٦٣)</sup>.

ومن دوافعها أيضا العناية بجانب اللغة ، مقاومة موجة الاستهتار باللغة ، والتي شاعت خلال الستينات ، بين الشعراء الناشئين ، وباللغات في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ولعل أنضج ما كتبت نازك مقالها بعنوان ( الشاعر

( ٦٢ ) التجريبية في المجمع العربي ص ١٥٧ .

( ٦٣ ) فضائل الشعر المعاصر ص ٢٢٧ .

واللغة) (٦٤) ، إذ يتميز بتعمق الظاهرة اللغوية في أنماطها القياسية الجمالية ، وعلاقتها بالتشكيل الفني للشعر ، وصلتها بالفكر الفلسفي في القصيدة ، وصلتها بالعروض وبالقافية ، وتتبع خصائص الكلمة العربية في البنية والدلالة ، ودور الشاعر في صنع اللغة ، وتشكيل عالمها ، وعلاقة التبادل والتفاعل بين الشاعر واللغة .

وتقيم نترك فلسفتها اللغوية في الشعر على ركائز ، نحدد قبل الدخول في الدراسة وهي : (٦٥)

١ — أن الشاعر أوثق اتصالاً باللغة لأن كلامه موزون مقفى . فلنهن الشاعر مفتاح لأسرار اللغة .

٢ — اللغة ليست أداة ، بل منبع . ولها تخالف ميخائل نيمية فيما ذهب إليه من أنها أداة للشاعر .

٣ — احترام الشاعر للغة مطلب أساسي في تعامله مع الكلمة ، وهذا يقتضيه إحساساً مرهفاً باللغة ، والتزاماً بأقيمتها ، لأن قوانين وأقيسة اللغة ، هي سر جمالها . تقول : « وتبدو لي القواعد أشبه بطرق معبدة في غابة كثيفة موحشة ، يضل فيها السائرون ، وإنما هي مأنوسة ، لأن ملايين من الناس ، قد قطعوها قبلنا ، فهي تعكس مشاعرهم ، ولفلت أذهانهم ، وأحداث حياتهم . فإذا استعمل الشاعر القواعد المألوفة المقبولة في اللغة ، أنس الفكر القومي الناطق بها ، بينا يحىء الشنوذ والخطأ موحشاً للقلب الإنساني ، أشبه بطريق وعر شائك .. » (٦٦) ويعكس هذا النص — فضلاً عن الإحساس القومي — مبدأ هاما ، حرصت نترك على التزامه ، والالحاح عليه ، وهو تحقق الصلة بين قياسية اللغة وجماليتها .

٤ — ينبغي ارتكاز الشعر على التعبير أولاً ، ثم يأتي المضمون في المحل الثاني

(٦٤) مجلة الآداب عدد ١٠ لعام ١٩٧١ م . ص ١٢ .

(٦٥) نفسه .

(٦٦) نفسه .

كما لا ينبغي للناقد — في ممارسته — أن يقف عند المضمون وحده ،  
مهمل التعبير .

هـ — ترفض نازك اللفظ العامي في الشعر ، كما ترفض الألفاظ القاموسية  
الغريبة .

تلك لحظة موجزة عن ركائز النقد اللغوي عند نازك ، ولأناخذ بعد ذلك في  
الدراسة المفصلة للمنهجين القياسي والجمالي في نقدها اللغوي .

المنهج القياسي : ونعني به احترام القياس اللغوي ، ورفض الخروج عليه ،  
اعتمادا على شواهد شاذة . ومن هنا استعمال الشعراء للفعل مقترنا بأل ، استنادا  
إلى بعض الشواهد الشاذة وقد شاع هذا الاستعمال « حتى راح جبل كامل من  
شباب لبنان ، يدخلها على الأفعال » (٦٧) وتتناول نازك الظاهرة بمنهج التحليل .  
وتبدأ فتسأل عن المكسب التعبيري ، الذي يحققه الشاعر من إدخال ( ال )  
لأن للأسماء صفة التجريد ، من الزمن والحركة والعاطفة . ومثلها الصفات . بينما  
الأفعال ترتبط بالزمن والحركة والعاطفة . فهي . إذن به أقوى ارتباطا بالحياة  
نفسها . فالفعل « أشرف ما في اللغة وإليه تستند الجمل والعبارات » (٦٨) .

وكما تستند نازك إلى التحليل الفلسفي لفهم البنية الحية في اللغة فهي تستند إلى  
حسها الشاعر . وهذه إحدى ركائزها النقدية بعامة ، إذ تورد نصوصا لبعض  
الشعراء ، منها أبيات لنذير عظمة تتابع في أفعال مقترنة بأل ، على غير  
القياس ، ثم تسجل ما ينطوي عليه التعبير من صلابة ، وافتقاد الليونة والعلوية ،  
وأن تتابع أل حتى في الأسماء وكثيرتها « تزعج السمع وتصبح رتيبة » (٦٩) ثم تعود  
إلى الحس القومي في النظر إلى مثل هذه الظواهر ، فتعزو دعوات العيب باللغة إلى  
« قوى مترهبة ، تنطوي على الشر وسوء النية ، وبهما أن تهلم العروبة على أي  
وجه يتاح » (٧٠) . وهكذا تستند نازك في المثال المتقدم ، إلى ركائز جمالية وفلسفية

---

( ٦٧ ) قضايا الشعر المعاصر ص ٣٢٧ — ٣٣١ .

( ٦٨ ) نفسه .

( ٦٩ ) نفسه .

( ٧٠ ) نفسه .

وقومية .

وفي دراستها لشعر علي محمود طه ، تفرد بابا كاملاً لأساليب اللغة ، فضلاً عن دراسات أسلوبية أخرى في مواضيع متفرقة . وهي في الباب المتقدم ، تستدرك على الشاعر أغلاطه النحوية واللغوية والإملائية . وتعترف في مدخل دراستها بأن طه كان من الشعراء الذين يعنون بتجويد الشعر « (٧١) » وبأنه كان « طموحاً حريصاً لا على أن يتحاشى الخطأ وحسب بل على أن يمتلك مظهر الذي يحسن اللغة أيضاً » ثم تعزو قصوره في بعض الأحيان إلى « ما فاتته من الدراسة العلمية المنتظمة للغة والأدب .. » (٧٢) . وبما استلركته عليه :

- أ — استعماله فعل الأمر ( اسقنيه ) ، هكذا يحذف الياء في خطاب المؤنث ، متوهماً بناء الفعل . مع أن الصواب ( اسقنيه ) ، باثبات الياء .  
ب — استعمال ( لا زال ) لغير الدعاء ، وصوابه ( لمزالت ) .  
ج — جزم المضارع دون مسوغ .  
د — استعماله ( أخ ) معربة بالحركة لا بالحروف .  
ه — رفعه اسم لعل .  
و — استخدام المصدر ( الرعى ) في مكان ( الرعاية ) .

ولا يفوتها — خلال دراستها لشعر طه ، تأكيد المنابع التي تصدر عنها في النقد اللغوي فتقول : « والواقع أن المزيد من الاطلاع على النظريات الحديثة العميقة في النقد الأدبي لا بد أن يرد الناقد العربي إلى الثقة بالنفس والاستقلال الفكري . ومن ثم إلى احترام اللغة العربية ، وتراثها الأدبي . وإنما يصدر ازدياء اللغة من أحد اثنين : إما من جاهل لا قدرة له على التمييز ، وإما من عارف مغرض ، يكدل للأمة العربية وقوميتها ... والشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتق هذا الاستهتار باللغة . وهل الشعر في واقعه إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع ألفاظها والمعاني والظلال والانفعالات » (٧٣) .

( ٧١ ) الصومعة والشرقة الحمراء ص ٢١٤ .

( ٧٢ ) نفسه ص ٢٢١ .

( ٧٣ ) مقلداً عن ( الشاعر واللغة ) مجلة الآداب عدد ١٠ لعام ١٩٧١م ص ١٤ وانظر ص ٥٩ — ٦١ المقال نفسه .

على أن موضوع استعمال اللفظ العامي في الشعر الفصيح ، وتفضيل بعض هذه الألفاظ العامية على الفصيحة ، كان مما تنهت إليه نازك ، وهاجمت فيه ميخائيل نعيمة — كما مضى — حين رأى تفضيل لفظ مثل ( تحمم ) العامي على لفظ ( استحم ) الفصيح في قصيدة لجبران . وكانت قضية ( لغة الشعر ) ومسائرتها للحيلة والعصر ، من أوضح ما شغل مدرسة المهجر ، ومدارس التجديد الشعري في الوطن ، كالديوان ، وأبولو .

وقد تناولت نازك بالتحليل ، الفروق بين لفظي ( تحمم ) العامي ، و ( استحم ) الفصيح على طريقتها في المنهج التحليلي الذي دخل مرحلة من مراحل النضج في مقالها المتقدم عن ( الشعر واللغة ) ، ولم تقف عند هذا الحد بل عالجت قضية العامية بشكل علم ، لتنتهي إلى رفضها في لغة الأدب الفصيح ، وهي تبني رفضها العامي على مسوغات ، هي :

١ — ان استعمال العامي في الشعر الفصيح ، منفر للنفس العربية ، لأنه ينقلنا إلى أفاقنا المتخلفة ويذكر بعهد الظلام والعذاب التي نشأت فيها اللهجات العامية ، معبوة في كثير من ألفاظها عن الكبت والإهانة للإنسان العربي على أيدي مضطهديه .

٢ — سناجة العامية ، وتشخيصها للعواطف البدائية وضحالة الفكر ، ومثال ذلك أن العامي لا يجد للتعبير عن الشرب إلا الفعل ( يشرب ) لكل حالات الشرب ، بينما تقدم لنا الفصحى أفعالا متنوعة مثل : ( رشف ونهل وكرع وعب وجرع ) .

٣ — لا تقوم العامية على ( الترابط ) الذي تقوم عليه الفصحى ، والمقصود بالترابط أن الكلمات التي تتشارك في البنية تترايط في الدلالة مثل : ( رسف ورسب ورسخ ) مما تنتفي معه فكرة الترادف .

### المنهج الجمالي :

وتتفوق نازك فيه أكثر مما يحسب لها من الإضافة ، وينبغي قبل التفصيل أن نقرر حقيقتين ، الأولى أنها قد جمعت بين النظرية والتطبيق ففصلت الجانب

النظري في بحوث مختلفة ، ضم أكثها كتب القضايا ، ومارست التطبيق بشكل موسع في دراساتها عن علي محمود طه . أما الحقيقة الثانية فهي أن دراساتها اللغوية — في عمومها — تصلح أساساً لمنهج بلاغي دقيق متطور ، لا يعالج الظاهرة اللغوية على أساس الشكل ، بل ويربطها بسائر عناصر العمل الشعري ويميز خصائصها الجمالية ، حية موصولة .

هنا إلى تجلوز الكلمة المفردة والجملية — وهما حدود البلاغة القديمة — إلى النسيج التصويري في عمومه وهموه وتركيبه المعقد ، للنفاذ منه إلى العالم الشعري المتفرد ، وبذلك تزول دواعي التأزم والحيرة تجاه موروثنا البلاغي وترتفع دواعي الحجل والاستعلاء من اعتبار المنهج البلاغي وسيلة حية في النقد الأدبي .

ونعتقد أن نازك الملائكة ، كانت على وعي بأزمة البلاغة العربية ، وبمحاولة الوصول إلى صيغة متطورة لها لتوظيفها في النقد الأدبي ، بحيث تصبح البلاغة منهجاً في النقد اللغوي ، بدلالته الأكثر شمولا ونفاذاً إلى عالم النص الشعري ، وهذا ما نحاول إثباته في هذه الدراسة ونكتفي بتناول أربع ظواهر في دراسة نازك الملائكة ، وهي :

أ — التكرار .

ب — التناغم الصوتي .

ج — ظواهر بلاغية تقليدية

١ — أما التكرار فهو ظاهرة عالجها البلاغيون التقليديون ، تحت مصطلحات بلاغية قديمة والحق أنهم توسعوا في معالجته في أبواب : التكرار ، والتكرير ، والترديد ، والمردد (٧٤) .

تقول نازك : « لا شك في أن التكرار بالصفة الواسعة ، التي يملكها اليوم في شعرنا موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة ، التي ما زلنا نستند إليها في تمين أساليب اللغة » .

(٧٤) انظر الدكتور بلوى طبقة ، معجم البلاغة العربية ٢٩٨/١ ، ٢٩٩ ، ٧٥٠/٢ ، ٧٥٣ .

فقصارى ما نجد حوله أن أبا هلال العسكري ، يتحدث عنه حديثا عابرا في كتابه الصناعتين ، وكذلك يصنع ابن رشيق في العمدة . أما كتاب « البديعيات الذكية » فقد اعتبروه فرعا ثانويا من فروع البديع لا يقفون عنده إلا لما . ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود ، وإنما أملت الظروف الأدبية للعصر ، فقد كان أسلوب التكرار ثانويا في اللغة إذ ذاك ، فلم تقم حاجة إلى التوسع في تقديم عناصره ، وتفصيل دلالاته « (٧٥) . كما تسجل نازك أن النمو المفاجيء في أساليب التكرار في الشعر الحديث ، يقتضي « نموا مائلا في بلاغتنا ، التي لم تعد تسير التطور الجديد في أساليبنا التعبيرية » ، وتقرر بأنها تتناول دراسة التكرار « بنوع من الدراسة البلاغية تستند فيها إلى الشعر المعاصر » (٧٦) .

ويدل كلامها المتقدم على ما قررناه من وعي نازك بأزمة البلاغة العربية ورغبتها في إيجاد صيغة متطورة ، من خلال النظرية والتطبيق . كما يكشف كلامها عن أساس هام في أحداث التطور ، وهو مواكبة الدراسة البلاغية وملاحقتها للنتاج الأدبي . وسنرى أن نازك أيضا في المجال النظري والتطبيقي تستملي النص ، وتعامل معه بمنهج فني قائم على التحليل ، وهذا عنصر آخر في تجربتها البلاغية ، يضاف إلى ما سبق .

وقد استخلصت نازك للتكرار قانونين أساسيين ، الأول يمكن أن نسميه بمصطلحنا المستخلص من كلامها « القانون النفسي » ، والثاني نسميه « القانون الهندسي » أو قانون التوازن اللغوي . فالتكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة ، إذ يجب أن يحىء في موضع لا يثقلها ، ولا يميل بوزنها إلى جهة ما (٧٧) .

أما أصناف التكرار ، فهي : التكرار البياني ، والتكرار اللاشعوري وتكرار التنعيم . فالتكرار البياني هو الأصل ، ولكنه أبسط الثلاثة . والغرض منه

(٧٥) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٧٥ .

(٧٦) نفسه ص ٢٧٦ .

(٧٧) نفسه ص ٢٧٨ .

التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة ، ومثله عند البلاغيين تكرار آية ( فبأي آلاء ربكما تكذبان ) في سورة الرحمن ، وتكرار ( الغضى ) في مراثية مالك بن الربيب لنفسه :

فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه      وليت الغضى ماشى الركاب لياليا  
لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى      مزار ولكن الغضى ليس دانيا

وأما مثال التكرار البياني من الشعر الحديث ، فقول السياب :

..... وكل عام بعد عام

يمضي ووجه بعد وجه مثلما غاب الشراع  
بعد الشراع .

ففي التكرار في نص السياب حركة ملموسة ، وهو يضع أمامنا شريطا يتحرك ببطء وتتعاقب فيه الأعوام ، كما تتلاشى أشعة السفن .<sup>(٧٨)</sup>

وأما التكرار اللاشعوري ، فلم يرد في الشعر القديم ، في رأي نازك ، وينبغي في رأيها — أن يرد في سياق شعوري كثيف ، يبلغ أحيانا درجة المأساة . ولهذا تصبح وظيفته « رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية » .

ومعنى ما يستخلص من كلام نازك عن هذا النوع من التكرار أنه تعبير عن حالات العقل الباطن ولحظات التوتر والتمزق . وهنا يصبح التكرار اللاشعوري انعكاسا لترددات الحركة النفسية العالية . ومثاله تكرار ( إنها ماتت ) في قصيدة « الحيط المشدود في شجرة السرو » ، لنازك ، ومثاله أيضا أبيات للسياب أوردتها نازك . وتعقبها بالتحليل .

ولكنها عندما تناولت بالدراسة ظاهرة « التكرار » ، لم تمنحها الاهتمام ، ولم تتوسع في استقصائها في شعر طه بل تناولتها في سياق ظواهر أخرى ،

---

(٧٨) نفسه ص ٢٨٧ .



واستشهدت لها من شعر طه بقوله :

آه هيهات أن يعود ، ولو أف      نيت عمري تحرقا وولوعا  
آه هيهات أن يعود ، ولو ذو      بت قلبي صباية ودموعا

ثم علقت بقولها : « وفيه التكرار الجملة ( آه هيهات أن يعود ولو ) والمناسبة بين بقية البيتين . وهو تكرار جميل لما فيه من حرارة العاطفة ، لأن ما بعد العبارة المكررة عبارتان تجمعهما ( المناسبة ) وإن اختلف معناهما . وهذه هي الصورة المقبولة في المناسبة والتكرار »<sup>(٧٩)</sup> ومصطلح المناسبة الوارد ، مصطلح بلاغي قديم اسخدمته نازك .

وأما تكرار التقسيم ، فتعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من قصيدة ذات مقطوعات . ومن نماذجه قصيدة ( الطلاسم ) لأبي ماضي و ( المواكب ) لجبران ، وقصيدة ( أغنية الجنلول ) لعلي محمود طه ، وقصيدة ( النهر الخالد ) ، لمحمود حسن اسماعيل . وقد يرد هذا النمط من التكرار أول كل مقطوعة من القصيدة ، ليؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ، ودق الجرس مؤذنا بتفريع جديد للمعنى الأسامي الذي تقوم عليه القصيدة<sup>(٨٠)</sup>.

وهذا النوع يأتي أكثر ما يكون في القصائد التي تقوم على فكرة أساسية مقسمة إلى فقرات كل فقرة تعبر عن جزء من الفكرة العامة . وهنا يساعد التكرار على تقسيم القصيدة إلى أقسامها . ولهذا فإنه لا يصلح للقصيدة القائمة على فكرة موحدة متسلسلة ، تبلغ قمة ثم تنحل وتلاشي<sup>(٨١)</sup>.

ولكي لا يقع تكرار التقسيم في الرثابة فإن الشاعر ينبغي أن يدخل عليه في كل فقرة بعض التغيير ، كما صنع محمود حسن اسماعيل في قصيدته ( ممر الزوال ) . كذلك ينبغي أن تكون العبارة المكررة « من قوة التعبير وجماله ، ومن الرسوخ والارتباط بما حولها ، بحيث تصمد أمام هذه الرثابة »<sup>(٨٢)</sup> كما

(٧٩) الصبغة والشفقة الجملة ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(٨٠) فضائل الشعر المعاصر ص ٢٨٤ .

(٨١) فضائل الشعر المعاصر ص ٢٨٥ .

(٨٢) نفسه ص ٢٨٦ .

ينبغي ألا يوضع إلا في بيت جيد ، لأن « التكرار علو البيت الرديء ، فهو يفضح ضعفه ويشير إليه صائحا » (٨٣).

• • •

وتناولت نازك بالدراسة « الصورة الشعرية » (٨٤) عند طه . ولكنها تسجل أنه « لا يستعمل الصورة إلا نادرا ... وإنما هو بلرع براعة خاصة في خلق الجو العلم للقصيد ، بحيث يصبح مليئا بالأشعاع والألحان والفتنة ، وبذلك يغطي نقص الصورة » (٨٥) « كما تقرر أنه يخالف في ذلك شعراء مثل نزار قباني ، ومحمود حسن اسماعيل ، وهدر شاكر السياب ، الذين هم شعراء صور لا شعراء جو ... » .

ورأينا أن طه شاعر الصورة والجو معا ، ولكن أغلب صورهِ جزئية ، قلما تشغل مساحات ممتلئة ، تتلاحم بها الأبيات . وإن كانت قادرة في نهاية المطاف على أن تكون صورة فنية عامة ، بفضل الاتساق في تعبيرها ومدلولها .

ونازك تعبر عن إعجابها البالغ بصورة في شعر طه ، تمثلت بها ضمن ما تراه من الصور القليلة في شعره . وهذه الصورة هي قوله :

عندما ظلنّي الوادى مساء	كان طيف في الدجى يجلس قربي
فيديه زهرة تقطر ماء	عرفت عيني بها أدمع قلبي

وهي تبدي إعجابها بالصورة في أكثر من موضع ، فتقول في أحد هذه المواضع أنها « من الصور الحية التي لا ينساها القارئ ، فيما نظن (٨٦) ، » وهي تتناولها بالتحليل المهسب في موضعين من كتابها عن طه ، ونحسب أن الصورة من السلاجة والافتعال بحيث لا تستحق منها هذا الإعجاب الشديد الذي أبدته .

---

(٨٣) للصيغة والشرقة الحمراء ص ١٦٠ وما بعدها .

(٨٤) نفسه .

(٨٥) نفسه .

(٨٦) نفسه .

كذلك تناولت دراسة ( الرمز ) عند طه وبينت أن رمزيته لاتضعه بين اتباع المذهب الرمزي الذي عرفته فرنسا على أيدي بودلير ومالارميه ، ولكنه استخلام الرمز بمفهومه الخرفي . فهو تلميح . يقرب من حدود الإفصاح ، ويمنح العمل الشعري « اعماقا تستثير الفكر وتفسح آمل الخيال . » . بينما يقم المذهب الرمزي في الغرب ، على العناية بتصوير الجهات المبهمة من النفس والغوص على العقل الباطن . كما لم يعن على طه بموضوعات التحليل النفسي ومدارسه الحديثة المعقدة ، مما يحبه شعراء الرمزية المحدثون ، ولا يطرق نظرية العلاقات ، كما عرفها الرمزيون الأوروبيون ، فلا يمزج بين معطيات الحواس كاللون والضوء واللمس . (٨٧)

٤ — اما توظيفها للظواهر البلاغية ، فيتمثل في كشفها عن « الأنواع البلاغية التقليدية » ، كالجناس والطباق والمناسبة وحسن التقسيم ، والتشبيه .

ومن الملاحظ ان نازك الملائكة — حتى وهى توظف الموروث البلاغى التقليدى — تحرص على أن تتجاوز الرصد الجزئى للظاهرة الى الرها الشاملة ، والدلالة العامة للظاهرة فهى تقف — مثلا عند قول طه :

كنز أحلامك يا شاعر في هذا المكان  
سحر أنغامك طواف بهاتيك المغاني  
فجر أيامك رفاف على هلى المحاني  
أيها الشاعر هنا « الرين » فاصدح بالأغاني

فتكشف عن لونين من البديع في الأبيات ، كالمنااسبة في ( كنز أحلامك ، فجر أيامك ) وفي ( طواف ورفاف ) . وكالجناس في ( المكان والمغاني والمحاني ) ، حيث لا يتغير منها إلا حرف واحد ، ثم تنتهى بنظرة عامة ، هى أن الشاعر استعمل الصنعة في ست عشو كلمة من سبع عشو في الأبيات الثلاثة الأولى ، فلم تنفرد إلا كلمة : يا شاعر « وذلك بلا ريب كثير » (٨٨) .

ثم تسلمها النظرة المتقدمة الى نظرة اكثر شمولا ، تشخص ظاهرة في شعر طه

(٨٧) نفسه ص ١٧٦ وما بعدها .

(٨٨) نفسه ص ٧٧ .

تطلق عليها نازك ( الشراك الموسيقية ) ، وهى فى نظرها : « ضرب من السحر له مفعول العقاقير المخدرة التى تفعل فى روح السامع بالتوهم والتخدير » (٨٩) الى أن تقول : « إن فى شعر على محمود ما يدل على أنه يعتبر الشعر ضربا من السحر له تأثيره وسقوطه » (٩٠) ، وأن هذا السحر اللفظى المتمثل فى البديع قد اضفى على قصائد الوصف الغنائى جوا من السطحية الملحوظة متفقة مع الناقد شوق ضيف (٩١) ، الذى يرى فى شعر طه عقودا تتلأأ من الألفاظ الخلافة التى تنشر ضبابا من الأحلام والأشباح ، دون أن تجد فيه فكرا عميقا ، أو غامضا ، على نحو ما نجد فى شعر الرمزيين ، فهو شعر لفظى ، وليس صاحب نزعة فلسفية ، ولا نفسية .

ولسوف نرى أنه برغم اتفاق نازك مع شوق ضيف فى خلو شعر طه من النزعة الفلسفية فإنها سوف تعقد فصلا كاملا ، بعنوان : « الشعر الفكرى » تقرر فى مقدمته بأن شعر طه الفكرى هو أجمل شعره وأروع على الإطلاق ، دون أن توفق — فى النهاية — الى اقتناعنا بوجود شعر فكرى عند طه ، فضلا عن أن يكون أجمل شعره . (٩٢) .

ومن الملاحظ — فى دراسة نازك لظواهر البلاغة التقليدية فى شعر طه — فضلا عن النظرة الشاملة والتحليلية ، أن النص الأدبى الشعرى حاضر فى هذا المخطط من الدراسة ، حضوره فى سائرهما .

ثمّة ملاحظة أخرى هى أن الناقلة حققت إضافة أخرى ، هى محاولة تطوير المصطلح البلاغى ، وإثرائه . إذ تسجل فى شعر طه ما تسميه ( التشبيه الطويل ) قاصلة به ضربا من التشبيه ، أضاف به طه ابتكارا وتعقيدا الى أسلوب التشبيه البسيط الشائع فى أدب العصور السالفة ، وهذا النوع من التشبيه عند طه يكمن جماله فى خلوه من جمود القطعية التى درجت قديما .

(٨٩) نفسه ص ٧٨ .

(٩٠) نفسه ص ٨٠ .

(٩١) نفسه .

(٩٢) انظر الصبوة ص ٩٢ — ١١٢ .

وإذا كان ثمة مأخذ على منهج نازك في توظيف التراث البلاغي التقليدي، فإنه يبدو في أنها لم تتجاوز البلاغيين التقليديين كالسكاكي والقزويني والتفتازاني، ولم تطالع عبد القاهر الجرجاني، وخاصة في نظرية النظم. ولو قرأتها لكان لجهودها في هذا الشأن أثر كبير.

وآخر ما نشير إليه — مع ختم الدراسة — إن جمالية الأداء الشعري كان المبدأ النقلى الذى التزمت به نازك الملائكة في نقد الشعر وفي إبداعه على السواء. وهو الذى جعلها تكرر اهتمامها بموسيقى الشعر: الخارجية ممثلة في الوزن والقافية، والداخلية ممثلة في اللغة.

وقد ارتبطت هذه النظرة الجمالية لفن الشعر برومنسية نازك، وهذه الرومنسية — كما مضت إشارات منا — كانت مما تفردت نازك به بين أنصار الشعر الحر، نقلاً وشعراً « ووراء ذلك كله ضيقها بعنصر المضمون الشعري، وإيمانها بلاتية الشاعر، وبالمثل العليا في الأخلاق والدين.

ولقد كانت رومانسية نازك، وراء عنايتها الخاصة بالنقد اللغوي وتوظيف التراث البلاغي على نحو جديد. إذ كان الأسلوب ذا حظ موفور من العناية على أبهى أقطاب الحركة الرومانتيكية في أوروبا، خلال القرن التاسع عشر، وكانت لهم جهود ماثورة في ميلادين النقد والبلاغة، هدموا بها أصول البلاغة كما قررها أرسطو، فكانت جهودهم البلاغية سببا في نشأة علم الأسلوب الحديث، فيما بعد، وأصبح أساسا قويا للنقد الأدنى المنهجى، ولتجديد دراسات البلاغة واللغة والنحو على حسب قوى الشعور وحاجات العقل. كما عنى بعض شعراء الرومانسية بدراسات ظاهرة اللغة الأدبية في أبحاثهم النقدية. ومن هؤلاء وردزورث وكوليدج (١٢).

---

(١٢) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ص ٢٢٧ — ٢٤٢.

وما أخرج شعر نازك وتقدمها إلى دراسة مقارنة مترتبة، تكشف بمنهج علمي استقصائي عن منابع التأثير الرومانسي، من واقع المصادر الأوروبية، وخصوصا الإنجليزية.

ومن يطالع أبحاث نازك في كتابها ( التجزئية في المجتمع العربي ) ، يلاحظ أنها تكاد تتطابق مع الرومانسيين ، فيما تناولته من القضايا الأدبية ، وبخاصة بحثها ( أخطاء في تعريف الأدب القومي ) (٩٤) ، وأبحاثها في القسم الثالث بعنوان ( بين الأدب والمجتمع ) ، كما تفسر لنا رومانسيتها ضيقها بذهنية الشعر وفلسفه ، وهو شيء واضح في حملتها على ذهنية إيليا أبو ماضي وقلة حديثه عن الحب ، وحملتها أيضا على ت.س إليوت وأزرا بلوند ، وهما رسولوا البعث الشعري ، لدى سائر رفاق نازك في معسكر الشعر الجديد .

وبعد فما تزال نازك الملائكة بحاجة الى دراسات اخرى تكشف عن معالم نقلها . وتبرز أصالتها وتفرداها . بعدما صارت بحق كبيرة أدبيات العرب في العصر الحديث .

---

(٩٤) التجزئية في المجتمع العربي ص ١١٨ وما بعدها . وانظر أيضا ص ١٦٥ وما بعدها .

# ثبت المراجع

## أولاً : الكتب

- الرمز ( د ت ) = بدون تلرخ
- ابن خلكان : أبو العباس شمس الدين أحمد
- ١ — وفيات الأعيان ، وإنهاء أبناء الزمان . بتحقيق إحسان عباس ج ٥ ط أولى . دار الثقافة — بيروت ( د ت ) .
- أبوديب : كمال ( الدكتور ) .
- ٢ — في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بلبل جلري لعروض الخليل . ط أولى . دار العلم للملايين — بيروت ١٩٧٤ م .
- أحمد : محمد فوح ( الدكتور ) .
- ٣ — الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ط أولى . دار المطبوع بمصر — ١٩٧٧ م .
- إسماعيل : عز الدين ( الدكتور ) .
- ٤ — التفسير النفسي للأدب . ط أولى . دار العودة — بيروت ( د ت ) .
- ٥ — الشعر العربي المعاصر ، قضايا وقضايا وطواره الفنية والمحتوية . ط ٥ . دار العودة — بيروت ( د ت ) .
- حقي : مملوح ( الدكتور ) .
- ٦ — العروض الواضح . ط ٥ منشورات دار مكتبة الحياة — بيروت ١٩٨١ م .
- الدجيلي : عبد الكريم .
- ٧ — الهند في الأدب العربي ، تاريخه ونصوصه . ط أولى . المطبوع . بغداد ١٩٥٩ م .
- دعيس : سعد ( الدكتور ) .
- ٨ — حوار مع الشعر الحر . ط أولى . مؤسسة شهاب الجامعة . الاسكندرية ١٩٧١ م .
- ضيف : شوقي ( الدكتور ) .

- ٩ — الأدب العربي الحديث بمصر .  
ط ٣ دار المعارف بمصر — ١٩٥٧ م .  
طبقة : بدوي ( الدكتور ) .
- ١٠ — معجم البلاغة العربية ( مجلدان ) .  
ط أولى . منشورات جامعة الفاتح ، كلية التربية — طرابلس ١٩٧٥ م .  
عباس : إحسان ( الدكتور ) .
- ١١ — بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره .  
ط ٤ دار الثقافة — بيروت ١٩٦٨ م .
- ١٢ — فن الشعر .  
ط ٣ دار الثقافة — بيروت ( د ت ) .  
العقاد : عباس محمود ( بالاشتراك مع زميله المزي ) .
- ١٣ — النيهان في الأدب والنقد .  
ط ٣ دار الشعب بمصر ( د ت ) .  
علوش : ناجي .
- ١٤ — مقدمته لمجموعة أعمال « بدر شاكر السياب » الكاملة .  
ط أولى . دار العودة — بيروت ١٩٧١ م .  
قبلي : نزار .
- ١٥ — قصتي مع الشعر ، سيرة ذاتية .  
ط أولى . منشورات نزار قبلي — بيروت ١٩٧٣ م .
- ١٦ — مقدمته لديوانه : ( طفولة نهد ) .  
ط ٥ منشورات المكتب التجاري — بيروت ١٩٦٢ م .  
المجنوب : عبدالله الطيب ( الدكتور ) .
- ١٧ — المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ( مجلدان ) .  
ط أولى . مصطفى الباني الحلبي بمصر — ١٩٥٥ م .  
المسندي : ( عهد السلام . الدكتور ) .
- ١٨ — الأسلوبية والأسلوب ، نحو بلبل ألسني في نقد الأدب .  
ط أولى . الدار العربية للكتاب — ليبيا تونس ١٩٧٣ م .  
الملايكة : نازك .
- ١٩ — مقدماتها لديوانها ، وهي كالأني حسب تواريخ تحريرها :  
مقدمة ديوان : شظايا ورماد في ١٩٤٨ م .  
مقدمة ديوان : قرارة المرجة في طبعته الثالثة حررت في ١٩٥٧/٢/٢١ م .  
مقدمة ديوان : شجرة القمر ( بنيران حول قصائد هذا الديوان ) حررت في ١٩٦٧/٢/٢٨ م .  
مقدمة ديوان : مأساة الحياة وأغنية للإنسان ( مطولة شعرية ) حررت في ١٩٧٠/٨/١١ م .  
بالمجموعة الشعرية الكاملة لنزك الملايكة ( مجلدان ) .



- جـ أول طـ أولى ١٩٧١ م ، جـ ٢ طـ أولى ١٩٧١ م .
- ٢٠ — قضايا الشعر المعاصر .
- ط ٥ دار العلم للملايين — بيروت ١٩٧٩ م .
- ٢١ — الصومعة والشرقة الحمراء .
- ط ٢ دار العلم للملايين — بيروت ١٩٧٩ م
- ٢٢ — التجزئية في المجتمع العربي .
- طـ أولى . دار العلم للملايين — بيروت ١٩٧٤ م .
- النقاش : رجاء .
- ٢٣ — مقدمته لليونان أحمد عبد المعطي حجازي .
- طـ أولى — دار العودة . بيروت ١٩٧١ م .
- التوبيخ : محمد ( الدكتور ) .
- ٢٤ — قضية الشعر الجديد .
- ط ٢ الخالجي ودار الفكر — ١٩٧١ م .
- هاين : ستانلي .
- ٢٥ — النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم .
- طـ أولى — جـ أول ١٩٥٨ م ، جـ ٢ — ١٩٦٠ م ، دار الثقافة — بيروت .
- هلال : محمد غنيمي ( الدكتور ) .
- ٢٦ — الأدب المقلون .
- ط ٣ الأنجلو المصرية — القاهرة ١٩٦٢ م .
- ٢٧ — الروماتيكية .
- طـ أولى ، دار العودة ودار الثقافة — بيروت ١٩٧٣ م .
- ٢٨ — قضايا معاصرة في الأدب والنقد .
- طـ أولى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر — القاهرة ( د ت ) .

## ثانياً : المجلات

( اقتصرت هنا من مقالات نترك الملاحكة على ما لم يدخل كتبها فيما بعد ) .

أ — الملاحكة : لتلك

- ١ — ( قرأت البلد الماضي من الآداب )
- نقد للأشعر بالعدد ٩ سبتمبر ١٩٥٣ م
- ٢ — هل صحيح أن النزعة الإنسانية ضعيفة في الأدب العربي الحديث ... ؟
- جوابها عن السؤال المتقدم الذي طرحه المجلة على بعض الأدباء .

- مجلة ( الآداب ) المند ٩ سبتمبر علم ١٩٥٣ م .
- ٣ — حركة الشعر الحر في العراق .
- مقال بمجلة الأديب . ج ١ أول السنة ١٣ . علم ١٩٥٤ م .
- ٤ — ما رأيكم في مؤلفاتكم ... ؟
- جوابها عن السؤال المتقدم الموجه من المجلة لبعض الأدباء .
- مجلة الآداب ج ٢ — ١٩٥٤ م .
- ٥ — ملاح عامة في شعر إيليا أبي ماضي
- مقال بمجلة ( شعر ) البوذية العدد ٦ ربيع علم ١٩٥٨ م .
- ٦ — ( مناقشات ) باب ثابت .
- تعليق لنزك حول ما نشره الأستاذ حسن البياضي .
- مجلة الآداب ، مجموعة الأعواد ٦ ، ٧ ، ٨ لعام ١٩٥٨ م .
- ٧ — دراسة ونقد لمسرحية ( الأيدي القفزة ) لسرور .
- مقال بمجلة الآداب ، المند ٢ للسنة ٧ لعام ١٩٥٩ م .
- ٨ — ( منير النقدي ) باب اقترحه نزك واقتضته .
- مقالها في الباب المقدم بمجلة ( الآداب ) المند ٤ إبريل ١٩٥٩ م .
- ٩ — ( قرأت المند الماضي من الآداب ) باب ثابت .
- نقدنا للقصص — مجلة الآداب — المند ١٢ لعام ١٩٥٩ م .
- ١٠ — دراسة ونقد لرواية الخليل العميق لسهيل ادريس .
- مقال بالمند ٣ من الآداب — مارس ١٩٦٠ م .
- ١١ — دراسة ونقد لمسرحية ( السلطان الحائر ) لتوفيق الحكيم .
- مقال بالمند الأول بالمجلد ٨ من الآداب — ١٩٧٠ م .
- ١٢ — الشاعر واللغة .
- مقالا بالمند ١٠ من ( الآداب ) أكتوبر ١٩٧١ م .
- ١٣ — دراسة ونقد لمسرحية ( يا طالع الشجرة ) لتوفيق الحكيم .
- مقال بالمند ٤ من الآداب — إبريل ١٩٧٢ م .

ب — صوري : مخزومي

مقال عن ديوان نزك الملائكة : ( قرارة الموجة )

مجلة شعر المند ٢ صيف ١٩٥٧ م .

ج — عهد الصبور : صلاح

- ١ — الشعر والفكر .
- مقال بمجلة الكاتب . المند ٢ مايو ١٩٦١ م .

- ٢ — توحد الشاعر  
مقال بمجلة الكاتب . العدد ٣ — يونيو ١٩٦١ م .  
٣ — نترك الملايكة والشعر الحر .  
مقال بمجلة الكاتب . العدد ٢٤ — مارس ١٩٦٣ م .

د — أبو ديب : كمال ( المذكور )

- ١ — الأنساق والبنية  
مقال بمجلة فصول . العدد ٤ من المجلد الأول . يوليو ١٩٨١ م .

و — شفيق : ماهر ( المذكور )

- ١ — أثرت . س . إليوت في الأدب العربي الحديث .  
بليوجرافيا تحليلية . مجلة فصول ، مجلد أول عدد ٤ — يوليو ١٩٨١ م .

ز — ضيف : شوقي

- ١ — صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحديث  
مقال بمجلة فصول . مجلد ثان — عند أول — أكتوبر ١٩٨١ م .



# الملاحق

## ملحق بأعمال نازك الملائكة

### المؤلفات المطبوعة

أ - الشعر				
عدد الطبعات	تاريخ الطبعة الأولى	الناشر	المدينة	اسم المجموعة
٤	١٩٤٧	—	بغداد	عاشقة الليل
٤	١٩٤٩	—	بغداد	شظايا ورماد
٥	١٩٥٧	دار الآداب	بيروت	قرارة الموجة
٤	١٩٦٨	دار العلم للملايين	بيروت	شجرة القمر
٢	١٩٧٠	دار العودة	بيروت	مأساة الحيلة وأغنية للاتصال
١	١٩٧٨	دار العلم للملايين	بيروت	للصلاة والثورة
١	١٩٧٧	وزارة الثقافة والفنون	بغداد	يفير ألوانه البحر
ب - النقد الأدبي				
٦	١٩٦٢	دار الآداب	بيروت	قضايا الشعر المعاصر
			( القاهرة )	الصومعة والشرقة الحمراء
	١٩٦٥	معهد الدراسات العربية العالية		( دراسة عن علي محمود طه )
٢				
ج - الباحث الاجتاعية				
٢	١٩٧٤	دار العلم للملايين	بيروت	التجزئية في المجتمع العربي



# الأبحاث المنشورة

## ١ - في الرواية

الشيخ والبحر لأرنست همنغوي

١٩٦٩	مجلة كلية التربية بغداد
١٩٦٠	الخنلق العميق لسهيل ادريس مجلة الآداب بيروت
١٩٦٨	عبث الأقدار لنجيب محفوظ مجلة المربد البصرة

## ٢ - في المسرح

الأيدي القلرة

لجان بول سلقتر

١٩٥٧	بيروت	مجلة الآداب	السلطان الحائر
١٩٧١	بيروت	مجلة الآداب	يا طالع الشجرة
١٩٧٢	بيروت	مجلة الآداب	الأبعاد الأربعة في الأدب
١٩٥٠	القاهرة	مجلة الكتاب	

## ٣ - في نقد الشعر

ملاع عامة في شعر إيليا أبي ماضي

١٩٥٧	بيروت	مجلة شعر	إيليا أبو ماضي في ديوانه
١٩٦٣	القاهرة	مجلة الآداب	الجدلول
١٩٥٨	بيروت	مجلة الآداب	منبر النقد
١٩٦٣	بغداد	مجلة الأقلام	رسالة إلى الشاعر العربي
١٩٧١	الكويت	مجلة البيان	الناشيء
١٩٧٢	بيروت	مجلة الآداب	الخليل والذوائر الشعرية
١٩٧٥	النجف	مجلة الرابطة	الشاعر واللغة
			تجربة في نقد الشعر

١٩٧٦	القاهرة	مجلة الشعر	سايكولوجية القافية
١٩٧٧	القاهرة	مجلة الشعر	الإبرة والقصيدة
			القصيدة الملونة في الشعر
١٩٧٨	بيروت	مجلة الآداب	المعاصر

#### ٤ - قصص قصيرة

١٩٥٧	بيروت	مجلة الآداب	ياسمين
١٩٥٩	بيروت	مجلة الآداب	منحدر التل
١٩٨٠	بيروت	مجلة الآداب	قناديل لمنحدر المقتولة

#### بحان في نقد الشعر

١٩٨٢	الكويت	المعاصر	القافية في الشعر العربي المعاصر
		الكتاب	الجانب العروضي في مسرحية شوقي مصرع كليوباترا
١٩٨١	الكويت		

( هذان البحثان ظهرا في منشورات جامعة كويتية )







شركة التبليغ للنشر والتوزيع

ص.ب ٢٥٤٠١ الكويت - الصفاة  
تلفون ٤٤٤٦٦٦٨ ب.ق.ش. ريميلك





# نَازِكُ الْمَلَائِكَةِ

لم يشهد أدبنا العربي قديمه وحديثه شاعرة اختصم النقاد — ولا يزالون — حول دورها في إثراء الكلمة العربية ، وريادة آفاق جديدة في مسيرة الشعر كنازك الملائكة التي ظل عطاؤها الفني متجددا على مر السنين .

ولم تكن نازك الملائكة ذات بعد واحد لا تتجاوزه الى غيره ، فتدفعها العميقة واطالاتها على الثقافات الغربية دفعتها الى دائرة النقد الأدبي تنظيرا وتطبيقا فكتابها « فضايا الشعر المعاصر » الذي شغل النقاد في الستينات لا يزال في دائرة الضوء الى اليوم نظرا لما كانت تضيفه اليه من معلومات جديدة في كل طبعة من طبعاته التي بلغت خمس طبعات حتى الآن . ولعل كتابها القيم « الصومعة والشفرة الحمراء » الذي تناولت فيه شعر علي محمود طه بالنقد والتحليل من أجل الكتب المعاصرة في النقد التطبيقي .

إنها لظاهرة حضارية جديدة بالاحترام والتقدير أن يحشد هذا النفر من أسانذة الجامعات العربية والأجنبية ليكرموا هذه الشاعرة الفذة ، والأستاذة القديرة التي تركت كرسيا في جامعة الكويت ، وهي في أوج عطائها العلمي ، لتفرغ لقضايا الشعر والنقد .

الناشر



شركة النبعان للنشر والتوزيع

ص.ب. ٢٥٤٠١ الكويت - الصفاة

تلفون ٥٤٤٩٩٩١ - فاكس ٥٤٤٩٩٩٢

